

Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați
Facultatea de Litere

Specializările:
Limba şi literatura română – Limba şi literatura engleză
Limba şi literatura română

Literatură comparată

Prof.univ.dr. Doinița Milea

Anul I, Semestrul I

D.I.D.F.R.

Universitatea “Dunărea de Jos”
Facultatea de Litere

Literatură comparată.

Confluențe culturale şi configurații literare: antichitate, Ev Mediu, Renaştere

Anul al II-lea/ sem. 1

Prof.univ.dr. Doinița Milea

GALAȚI
2010

Cuprins

Obiectivul cursului:

Cunoaşterea imaginarului antic şi medieval.

Înțelegerea confluențelor culturale şi a circulației modelelor de la formele literare ale începuturilor spre lumea modernă.

Argument

Universul cultural generează noi forme, înglobând şi transformând în artă, toposuri ale devenirii istorice sau cosmice, ale unor spații şi timpuri fragile ale memoriei, sortite destrămării, recuperate de imaginar şi reproiectate în oglinda literaturii. Demersul nostru urmăreşte aceste metamorfoze, aceste reconfigurări permanente ale matricii spirituale a începuturilor, în formele literare ale Antichității, Evului Mediu şi Renaşterii.

1. Literatură comparată. Obiectiv şi metode. Direcții. Imaginar cultural de studiu. Imagologie. Studiu al formelor

Literatura comparată studiază relațiile de schimb constant care sfârşesc prin a determina constituirea unui vast sistem de ramificații şi de interacțiuni interculturale, generând astfel reflecții de ordin general asupra literaturii.

Studiile de literatură comparată au început prin a folosi Antichitatea clasică (Atena, Roma, Alexandria) drept nivel referențial pentru prestația literară a "modernilor" (secolele XV, XVIII). Apoi, s-au comparat diferiți autori naționali şi principalele opere europene. Domeniul s-a extins cu aprecierea sanscritei ca "limbă sacră" alături de latină, greacă şi ebraică, sau cu propunerea literaturii persane drept model echivalent sau potențial pentru operele europene. Ariilor periferice sau de graniță ale Europei le-a fost acordată propria demnitate prin Herder şi alții. Goethe a putut visa la un Olimp elitist, însă multicultural, al unei „Weltliteratur", unde cei mai buni şi mai strălucitori din toate colțurile lumii ar dialoga şi interacționa în mod ideal. Istoria comparatismului o privim astăzi sub semnul controversei generate de precizarea şi definirea obiectului şi metodelor ei specifice de investigare a fenomenului literar. Idealul poeticianului comparatist îl constituie dialectica convergenței şi divergenței, similitudinii şi diferenței, ca şi identificarea unei metodologii unitare. Obiectul literaturii comparate este studiul raporturilor literare, dar comparația, ca metodă de studiu principală, este un element complex, fie de tip asociativ, fie disjunctiv. În fapt, funcționează o comparație de tip tipologic şi una de tip genetic, cu alte cuvinte un tip de comparație care constată raporturi de înrudire directă, de filiație istorică, şi un alt tip care nu poate aduce ca argument nici comunitatea de origine, nici influențele care ar determina trăsături comune.

Interesul actual al cercetării de gen cade exclusiv pe fenomenele de analogie şi similitudine, pe coincidență şi sincronism, corespondență sau confluență. Paralelismele literare însumează apropieri, întâmplări, corespondențe, analogii, corelații, care ar justifica, de exemplu, constituirea curentelor şi şcolilor literare moderne (acestea nu pot fi explicate numai prin procedeul influențelor şi izvoarelor).

Comparatismul de început, născut pe sol francez, era axat pe principii intrinseci, cantitative, pe aspecte perceptibile care, ca raporturi, au explicat apropierea între Puşkin, Byron, Goethe, Scott şi Vigny; se acordă întâietate studiilor tematiste, de influențe şi surse, de contacte directe şi indirecte[1].

Acestei cercetări pozitiviste, şcoala americană îi opune axarea cercetării pe principiile intrinseci care valorizează estetic[2] René Wellek (**Concepts of Criticism**, 1965, ed. rom., 1970, Univers) îi reproşa comparatismului francez neglijarea unității structurale a textului şi a autonomiei esteticului, dar şi lui i se va reproşa anistorismul noțiunii de literatură, după cum unor cercetători marxişti ca Lukács sau Goldmann li se reproşa europocentrismul.

---

[1] Paul Van Thieghem, **La littérature comparée**, 1931, ed. rom. E. P. L. U., 1966.

[2] René Wellek**, Concepts of Criticism**, 1965, ed. rom., 1970, Univers.

Oscilația între metoda istorică şi cea teoretică şi formală a generat un eclectism de metodă care se perpetuează şi astăzi. Se discută la nesfârşit în jurul termenului sau sintagmei „literatură comparată”, (termen impus, se pare, de criticul Sainte-Beuve într-un articol publicat în 1968 în *Revue des Deux Mondes*), dar extinderea publicațiilor de specialitate, ca şi extinderea programului comparatist în universități, acreditează sensul unui studiu aplicat în mai multe literaturi particulare, privite în raporturi multiple, sub aspectul similitudinilor, afinităților, simultaneităților, dar şi disjunctiv, sub aspectul deosebirilor dintre ele. La aceste aspecte se mai adaugă şi studierea comparativă a teoriilor literare.

Adrian Mariano[3] schițează o teorie a literaturii pe baze comparatiste, care să opereze printr-un demers teoretic generalizator, depăşind literatura regională, națională. În lucrarea publicată inițial în limba franceză (1988 – P.U.F.), A. Marino propune termenul „invarianți literari”, care ar acoperi „ansamblul elementelor textuale din întreaga lume şi în cel mai larg sens al termenului: totalitatea operelor orale şi scrise având o finalitate artistică intențională sau atribuită. Invarianții literari pun în evidență fondul literar comun, marea unitate structurală a literaturii. Ei ilustrează jocul profund al analogiilor şi sincronismelor, al simultaneităților literare, care se apropie de identitatea integrală.”

Din perspectiva aceasta, literatura lumii este „recitită” prin toți „apriorii” imaginarului şi ai actului poetic.

Încă din secolul al XIX-lea au fost puse în evidență „formulele”, „motivele”, „constantele”, „invariabilele” literaturii, permițând secolului al XX-lea conceperea unei teorii literare centrate pe noțiunea de „topoi” („loci communes”), de constante ale literaturii[4].

„Invarianții” propuşi de A. Marino, structurați pe patru tipuri (invarianți structurali ai operei literare individuale, ai literaturii universale, invarianți relaționali vizând contacte între opere individuale sau între literaturi naționale), încearcă depăşirea conceptelor de teme, tipuri, motive, procedee literare, modele (patterns) printr-o articulare a lor într-o teorie a literaturii. Tematologia literară, atât de discutată, ca şi genurile literare, sunt văzute ca aparținând aceloraşi invarianți literari. În concluzie, printr-un demers comparatistic prin grilele unei teorii literare comparate se poate ajunge la stabilirea „unui repertoriu al procedeelor literare, a unui inventar teoretic al tuturor cadrelor şi posibilităților creației literare: genuri, forme, mode, stiluri, caractere şi situații tip, motive, teme, plots, simboluri etc., pe baza cărora s-ar putea edifica o definiție descriptivă a literaturii” (A. Marino, **Comparatism şi teoria literaturii**. **Despre invarianți**).

Având în vedere aceste puncte de vedere teoretice care încă nu s-au transformat într-un demers practic, operativ, la nivelul parcurgerii literaturii lumii, să remarcăm fie demersul propus de D. W. Fokkema[5], care propune o nouă receptare atât a teoriilor cât şi a fețelor literaturii (preocupările sale de evoluție postmodernă a culturii şi literaturii fiind cunoscute), fie demersul mai

[3] Adrian Marino, **Comparatism şi teoria literaturii, ed. P. U. F., 1985; Despre invarianți, ed. rom., Polirom, 1998.**

[4] a se vedea E.R. Curtius, **Literatura europeană şi Evul Mediu latin**, 1948 ed. rom. 1977, Univers; sau Erich Auerbach, **Mimesis**, 1964, ed. rom. 1967.

[5] **Comparative Literature and the New Paradigm,** în Revue Canadienne de Littérature comparée, I, 1982

concret al lui Yves Chevrel[6] care, punând în echilibru aspecte disociative ca: străin/național; text original/text tradus; zonă lingvistică/zonă culturală, pledează pentru o concepție comparatistă a „**lecturii**”. Miza propusă de autorul francez este ambițioasă: o istoriografie literară comparatistă către care se porneşte cu prioritatea alegerilor metodologice, cu istoria genurilor, cu inventarierea curentelor şi mişcărilor literare. Clasificarea conceptelor de „influență” şi „receptare” şi de „intermediari” (sau mediatori) culturali formează în egală măsură instrumentarul concret, de lucru. În acest punct se cuvine adus în discuție raportul între mişcări definitorii în lumea studiilor de literatură comparată: influența, adaptarea, imitația, dar şi parafraze ca pastişa şi parodia, toate situate în domeniul mai larg al circulației imaginii.

Elementele de noutate sunt date de perspectiva asupra miturilor[7] care propune o terminologie, instrumente de lucru, perspective ale cercetării. Revalorizarea mitului în secolul al XX-lea odată cu noțiunile de „forme simbolice” (Ernst Cassirer, „Filozofia formelor simbolice”, 1925 sau de „psihologie abisală” şi de „inconştient colectiv”[8] introduce în lumea formelor analizate de comparatişti şi categorii ale imaginarului numite arhetipuri sau simboluri arhetipale care unifică începuturile culturii cu sfârşitul de secol al XX-lea, prin constelații de imagini recurente. Arhetipologia culturală depăşeşte tematologia, integrând temele în configurații culturale care ar putea explica geneza, interrelațiile şi transformările unor viziuni despre lume, identificând atât configurația specifică fiecărei viziuni artistice individuale, dar şi nucleul invariant care trece prin epoci şi spații la nivelul imaginarului colectiv la care literatura este parte.

Să vedem aici un demers continuând o analiză la limita între tematologie şi scenariul literar, operat de Ernst Robert Curtuns[9] asupra „lumii ca teatru” şi, de ce nu, studiile lui Tudor Vianu asupra aceluiaşi aspect al circulației unei structuri tematice în spațiul filozofic-literar[10].

Din perspectiva depăşirii granițelor strict literare în demersul comparatist, Yves Chevrel propune o structurare modernă a raportului „forme artistice / frontiere literare” prin discuția necesară a raportului dintre literatură şi paraliteratură[11], a raporturilor literaturii cu artele nonverbale: artele vizuale şi muzica abordate în dialog, în perspectiva unei „arte totale”. Această linie, modificând demersul comparatist contemporan, după care literatura devine mijloc de receptare artistic, dialog depăşind frontierele în chip „postmodern”, pune alte probleme legate în special de metode, domenii şi granițe specifice[12], un nivel de a rescrie istoria culturii care nu este „inventat” de secolul XX, ci vine dinspre Renaştere, dar, după secole de viață

---

[6] **La littérature comparée**, P. U. F., 1989.

[7] vezi şi Daniel Pageaux, **La littérature générale et comparée**, 1994, Du mythe au mythe littéraire.

[8] Carl Gustav Jung, **În lumea arhetipurilor**, ed. rom., Jurnalul literar, 1994; Carl Gustav Jung, C. Kerényi, **Copilul divin. Fecioara divină. Introducere în esența mitologiei;** ed. rom. 1994; Gilbert Durand, **Structurile antropologice ale imaginarului,** 1969 ; ed. rom 1977, Univers; Gilbert Durand, **Figuri mitice şi chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză**, 1992, ed. rom. 1997, Nemira.

[9] **Literatura europeană şi Evul Mediu latin,** ed. I, 1948, ed, rom. 1970, Univers.

[10] Tudor Vianu, **Opere X**, Minerva, 1982; **Din istoria unei teme poetice: Lumea ca teatru.**

[11] a se vedea şi studiile lui A. Mariano din **Biografia ideii de literatură**, V, Paraliteratura, 1998.

[12] a se vedea studiu din 2001 al lui Dan Grigorescu – **Povestea artelor surori**. **Relațiile dintre literatură şi artele vizuale.**

culturală, presupune tomuri de lectură.

De exemplu, ceremonialului creştin, cu întreaga sa simbolistică rituală sugerând o lume deosebită de cea pământească, apare în lucrarea lui Hubert şi Jan van Eick intitulată „Adorarea mielului”. Sugerarea gloriei din ceruri şi a timpului lent al procesiunilor şi al gesturilor de altar, caută să răsfrângă, prin mijloacele picturii, apoteoza unei lumi liberate de asperitățile vieții, elemente definitorii şi pentru altă zonă estetică: poezia din pre-Renaştere. La Dante, în **Purgatoriu**, cuvântul pictează în cântul VIII acelaşi ceremonial lent, purificator, începând cu mişcări rituale ca împreunarea mâinilor sau îndreptarea privirii către răsărit şi sfârşind cu ritmul iambic al formei metrice care sugerează la alt nivel gravitatea, solemnitatea, încetineala maiestuasă, cu aceeaşi funcțiune ritual-sugestivă din tabloul anterior. Pentru a închide cercul acestor sugestii de dialog artistic, aducem ca argument muzica veche creştină, aşa cum apare aproape nealterată în liturghia bizantină, sau muzica funebră, de la arhaica litanie la evoluatul recviem orchestral, care atrag contemplația pe calea asociațiilor vagi şi a solemnității elegiace.

Dincolo de acest posibil dialog artistic, lumea studiilor comparatiste încearcă o aşezare a „studiilor culturale”, punând în discuție, ca premisă, concepte ca: zone lingvistice şi zone culturale; literatură, limbă, cultură; comunitate de limbă şi comunitate de cultură. Din aceste disjuncții metodologice apar direcții fecunde de cercetare, cum ar fi larga serie a studiilor culturale (engleze, hispanice etc.), sau punerea față în față a Greciei lui Homer cu aceea a lui Seferis, sau propunerea spre studiu a unor zone culturale (conceptul de Mitteleuropa – Europa centrală)[13] atât pornind de la centru cât şi în aspectele marginale (un interes crescând fiind acordat spațiilor culturale non-naționale). Tot din această direcție generală de studii a pornit şi imagologia (studii comparatiste grupând imagini culturale reprezentând străinul şi proiecția lui într-un teritoriu), care, pornind de la „povestirile” de călătorie ale lui Herodot, adună date de tip antropologic şi etnopsihologic în vederea unui demers interdisciplinar vizând istoria mentalităților în reprezentări vehiculate de presă, literatură de consum, cinema, arte – adică imagini literaturizate ale unei lumi pe cale de socializare. În acest demers un loc important îl ocupă studiile de teoria receptării care înregistrează la nivelul comunității patru mişcări generale în planul atitudinii, putând să structureze construcția rețelei de simboluri imaginare: percepția negativă a „maniei”, „fobia” – o atitudine inversă, vizând coborârea în imagine a realității străine, „filia”, caz de schimb cultural real, şi o a patra direcție nestabilizată, cultural vorbind, în care pan-slavismul, pan germanismul, panlatinismul se combină cu mişcări cosmopolite, trecând de la „filia” de centru la „mania” exagerată a marginii[14].

În construcția „imaginii” de acest tip – străinul reflectat într-un spațiu – concură ideologia societății epocii, convențiile literare (probleme ținând de forme literare, de tipuri de personaje, selecția temelor care să vizeze politicul şi socialul), dar şi nivelul de moment al imaginarului social. Conținutul acestor

---

[13] A se vedea studii ca : Jacques le Rider, **Mitteleuropa**, 1994, ed. rom. 1997, Polirom ; **Europa Centrală**. **Nevroze, dileme, utopii.** Antologie coordonată de A. Babeşi şi Cornel Ungureanu, 1997, Polirom.

[14] Daniel – Henri Pageaux, **La littérature générale et comparée**, 1994, L’imagologie; Jean Baudillard, Marc Guillaume, **Figuri ale alterității**, 1994, ed. rom. 2002, Paralela’45.

construcții devine problema „identității”, problema statutului şi a imaginii celuilalt. În acest domeniu, al imagologiei contemporane în special, spațiul este ocupat masiv de literaturile țărilor care au fost colonizate (trebuie menționată în acest sens şi larga extindere a literaturii zise „coloniale”, chiar în sânul premianților Nobel: Gabriel Garcia Marquez; V. S. Naipaul, J. M. Coetzee – Africa de Sud)[15].

O altă mare direcție în care se îndreaptă studiile de comparatistică vizează studiul comparatist al istoriei genurilor[16], propunându-se o dezbatere pe probleme de metodică a abordării, urmată de analiza poeziei şi a „formelor” ei, „ajungându-se cu discuția despre forme poetice dramatice” la sensul tragicului, forme comice, trecând spre roman, inventariindu-i-se formele şi alunecând apoi spre aspecte de configurație internă şi tematică în definirea fantasticului, utopicului şi a drumului literaturii prin spațiul geografic (Materia franceză, Spațiul hispanic, Spațiul germanic, Contribuția Rusiei etc.), punându-se în joc atât discuții formale cât şi aspecte cronologice, de receptare. Trecându-se la particularitățile formale, studiile comparatiste propun o analiză structurată ternar: tematica şi topica, retorica, naratologia. Un aspect de sinteză vizează raporturi ca: sociologie şi literatură, imaginar în literatură de la Freud la critica feministă (Didier Souiller, op. cit).

Alte modele (Alain Michel Boyer, op. cit.) îşi structurează demersul comparatist pe sectoare de cercetare, acordând teoriei formelor şi genurilor un spațiu întins: „Forme, genuri şi spațiu literar”; „Fuziunea genurilor”, „Principii de clasificare”, „Forme fundamentale şi genuri dominante”. În capitolul referitor la formele dominante, comparatistul abordează forma teatrală (tragedia şi comedia), forma poetică – în definiri şi clasificări formale şi tematice (elegia, balada, hai'ku) şi forma narativă (epopeea, romanul, nuvela). Astfel, văzând modalitățile şi punctele de vedere prin care specialiştii în domeniul comparatisticii încearcă să redefinească domeniul, să restructureze metodologia şi corpusul de analiză, este evident că înglobarea teoriei receptării[17], a lecturii şi relecturii[18], a forței intertextualității[19] şi a „limitelor interpretării”, a discuției prelungite despre dialectica „orizontului de aşteptare” şi a „orizontului de experiență” al receptorilor, (Reader response criticism), au dus la schimbarea accentului de pe detaliul tehnicist al analizei comparatiste (confluență, influență, paralelisme) pe ideea de circulație a imaginii şi a formelor, pe ideea de canon literar şi de schimbare de canon, pe ideea de interferență margine-centru, pe ideea de integrare culturală prin intensificarea studiului raporturilor culturale, atât în plan sincronic cât şi diacronic. Nimic din ceea ce a fost acumulare în demersurile comparatiste de până azi nu a fost lăsat în afara reaşezării literaturii comparate, care se doreşte a fi un mod coerent de depăşire a granițelor literaturii, pentru a redefini la nesfârşit literatura.

---

[15] Tzvetan Todorov – **Noi şi ceilalți. Reflecția franceză asupra diversității umane**, 1989; sau **Cucerirea Americii. Problema celuilalt**, 1982.

[16] volumul **Littérature comparée**, P.U.F., 1997, sous la direction de Didier Souiller; sau Alain-Michel Boyer, **Eléments de littérature comparée. Formes et genres**, Hachette, 1996.

[17] Hans Robert Jauss, **Literatură şi provocare,** 1967.

[18] Matei Călinescu, **Rereading**, 1993.

[19] U. Eco, **Lector in Fabula**, 1979, ed. rom. Univers, 1989.

2. Organizarea corpusului literar. Clasificare şi probleme generice. Punerea în relaţie a textelor literare. Parodia şi pastişa. Funcţia clişeului cultural

Înainte de a fi făcut parte din spaţiul literaturii, texte şi manifestări colective au modelat legăturile de grup: dansuri rituale, incantaţii, cântece de leagăn, coduri de legi (Codul lui Hammurabi ~ 1700 î.e.n.), proverbe, tratate de agricultură, astronomie, cronici, legende, cosmogonii.

Conceptul de „gen”, ca fapt cultural care presupune apartenenţa unui text la o anume categorie identificabilă prin consensul asupra unor trăsături distinctive, acceptate de canonul literar, se naşte odată cu instituţia care-l validează: oda în Grecia antică ca şi epopeea şi tragedia, sonetul în saloanele Renaşterii etc.

Deşi studiul teoretic al trăsăturilor de gen pare să se fi născut cu lirismul textelor vedice, încă din secolul al XXV-lea înaintea erei noastre, când au fost inventariaţi şi tropii în număr de aproximativ 40.000, abia Aristotel cu **Poetica** şi **Retorica** sa, a făcut distincţia între fond şi formă, registre stilistice (familiar, moderat, sublim), tipuri de discurs (judiciar, etc.). Încă din *Antichitate* marile genuri şi specii sunt definite: fabula, epopeea, elegie, egloga, tragedia, comedia, cu punct de plecare în poetica lui Aristotel (IV î.e.n.). Acum se nasc specii lirice încărcate de sacralitate ca imnul (imnurile solare din spaţiul indian, egiptean şi asiro-babilonian), psalmul ebraic, dar şi specii epico-lirice ca poemul cosmogonic (**Enuma Eliş** – din spaţiul asiro-bablonian sau **Rig-Veda** din cel indian), care nu lipseşte din nici o civilizaţie a Antichităţii, ca o viziune asupra naşterii universului, construită în termeni mitici arhetipali.

Acum se naşte idila şi poemul bucolic, specii legate de civilizaţia pastorală, epitalamul (cântecul de nuntă identificabil în structura imnurilor saphice), fabula şi epistola (cunoscutele epistole ale lui Horaţiu, Ovidiu), specii diferite în planul structurării sensului scrierii, dar şi spaţii mari acoperite cu alegorii şi viziuni proprii genului oracular (profeţiile biblice), utilizând metafore şi simboluri, care în timp vor configura reţele de imagini arhetipale.

Tot Antichităţii îi revine definirea teatrului tragic şi a conceptelor lui, a comediei şi epopeii (tragedia clasicilor greci Echil, Euripide, Sofocle; comedia greacă a lui Aristofan ori latină a lui Plaut, epopeile greceşti **Iliada** şi **Odiseea**, cele indice **Mahabharata** şi **Ramayana**, **Eneida** lui Vergiliu). Literatura didactică, poemele didactice (Hesiod – **Munci şi zile; Theogonia** – în spaţiul grecesc) se nasc acum ca şi „exemplum” – specie cu ilustrare narativă a unui model exemplar, parodia şi pastişa ca specii derivate de la un model recunoscut, canonic (**Războiul şoarecilor cu broaştele - text** parodic grecesc, atribuit de tradiţie lui Homer), se nasc tot acum. „Romanul” în varianta greacă şi latină este în Antichitate la începuturile lui (Longos - **Dafnis şi Chloe**; Apuleius – **Măgarul de aur**). Utopia ca specie definită formal şi tematic şi naşte şi ea în Antichitate, înainte ca secolul al XV-lea să dea numele generic prin cartea lui Thomas Morus – **Utopia** (textele lui Platon propun utopia „insulelor preafericiţilor”, Altlantidei, etc.).

Acum se nasc şi mari teme şi motive ale speciei meditative şi elegiace: *ubi sunt..., fortuna labilis, vanitas vanitatum, fugit irreparabile tempus, carpe diem*, *memento mori* etc. (identificabile într-un text de sinteză ca **Eclesiastul** iudaic).

Evul Mediu nu se îndepărtează în mod esențial de lumea antică, practicând imnuri, ode, lirism contemplativ, teatru cu miză educativ-sacră, text didactic, text epistolar. Mitul antic se transformă în legendă, fie de tip hagiografic fie de tip istoric (vieți ale sfinților sau ale oamenilor celebri, în marginea fabulosului, ca Arthur, Carol cel Mare). Poemul eroic şi cântecul de gestă merg pe linia didactică şi a „exemplului" (Cântecul lui Roland, Cântecul Cidului, etc.), speciile liricii trubadureşti (balada, cântecul, rondelul, pastorala, madrigalul) îmbogățesc spațiul liric antic, teatrul religios, „misterele" continuă linia educativă a teatrului antic, farsa si basmul (povestirea) continuă speciile comice şi narative, „romanul" cavaleresc (**Romanele Mesei Rotunde**) şi curtenesc (Chrétien de Troyes – **Cavalerul Lancelot**) dezvoltă şi metamorfozează epopeea, iar reflecția filozofică antică cunoaşte o continuitate evidentă în seria „confesiunilor" (**Confesiunile preafericitului Augustin, Solilocviile**). Evul Mediu arab propune **1001 de nopți**, jocuri de povestiri care ilustrează o civilizație, formal organizate ca povestire în povestire.

Cu *Renaşterea*, imitația anticilor devine cuvânt de ordine, căci admirația față de Antichitate fixează genurilor şi speciilor un rol evident de model, de canon.

Acum se rafinează poemul parodic (în larga serie a parodiştilor italieni, de la Luigi Pulci la Ariosto), poemul alegoric de dezvoltare mistico-platonică, se naşte sonetul, în exercițiile „Dulcelui stil nou" sicilian, şi se aşează odată cu Petrarca, Ronsard, Shakespeare. Spectacolul aduce modelul improvizației din Commedia dell' Arte.

Poemul alegoric înregistrează cu **Divina Commedie** a lui Dante un nivel formal şi de sens, de excepție. Povestirea alegorică şi de deschidere intertextuală (care citează sau trimite aluziv la cărți, personaje, teme literare, tehnici), cunoaşte realizări notabile: Rabelais şi cărțile sale **Gangantua şi Pantagruel**, Cervantes şi **Don Quijote de la Mancha**. Acum se naşte şi proza picarescă, prin devalorizarea modelului cavaleresc, în Spania secolului al XV-XVI-lea (Matteo Aleman – **Don Guzman de Alfarache** sau mai cunoscutul text anonim, **Lazarillo de Tormes**), ducând proza Renaşterii spre Baroc, prin cultivarea clişeelor unei epoci. *Clasicismul* nu face decât să întărească ideea de canon, de model, conceput după lumea literară antică (mutarea unităților lui Aristotel în tragedia clasică), stabilind trăsături definitorii în plan stilistic, formal, tematic, pentru speciile şi genurile recomandate (Nicholas Boileau – **Arta poetică**). Tragedia clasică franceză (Corneille, Racine) îşi defineşte arta poetică, comedia (Molière) îşi aşează tiparele, fabula (La Fontaine) împrumută modele antice, se adaptează tematic epocii ți-ți creează tiparul, epistola ți poemul didactic devin ți ele modele formale ți stilistice (Fenelon – **Aventurile lui Telemac**) iar studiul de caractere, pe modelul antic al lui Teofrast, creează el însuți un model (La Bruyère – **Caractere**). Romanul îşi continuă drumul de adaptare la cerințele receptorilor (**Scrisorile călugăriței portugheze** propun un model de roman epistolar, organizat doar pe axa emițătoare).

Secolul al XVIII-lea aduce impactul puternic al socialului şi politicului asupra lumii literaturii, construind povestiri alegorice şi filozofice „cu teză" (idei şi vederi proprii Epocii luminilor şi enciclopedismului francez): Voltaire realizează în **Candid sau Optimistul** o trecere prin mai multe specii romaneşti care se configurează acum: *Bildunsgsromanul* sau romanul de

formare, parabola, alegoria iluministă, picarescul, metaromanul, romanul parodic. **Scrisori persane,** textul lui Monstequieu este un roman epistolar, alegoric, de idei, de moravuri. Acum jurnalul intim şi jurnalul de călătorie îşi fac loc în spațiul literaturii (Defoe – **Robinson Crusoe**). Tematic vorbind,, literatura se orientează fie către clasicism-ul târziu, începutul secolului al XVIII-lea înregistrând încă specii clasice, fie spre centrul epocii dominate de enciclopedist, când teatrul, de exemplu, promovează specii dramatice din categoria „dramei burgheze" (Beaumarchais – **Bărbierul din Sevilla** sau **Nunta lui Figaro;** Goldoni – **Bădăranii, Hangița**). Sfârşitul de secol aduce preromantismul şi pregătirea romantismului, când genurile şi speciile sunt reinterpretate în funcție de schimbările sociale şi filozofice. Este redescoperit Shakespeare de către reprezentanții *Sturm und Drang*-ului german, apare tragedia personalității cu teatrul lui Goethe – **Egmond**, apar neliniştile şi neadaptările individului în romanul epistolar care va deveni model, **Suferințele tânărului Werther**, o nouă sensibilitate la nivel literar este generată de filozofia istoriei a lui Kant, de teoretizările lui Herder asupra folclorului, de teoretizările lui Hegel asupra epicului, liricului şi dramei. Sentimente, aspirații şi idealuri romantice se regăsesc în drama romantică (V. Hugo şi prefața la drama **Cromwell**), dar şi forme dramatice mai singulare: poeme dramatice : Goethe – **Faust**; Byron – **Manfred**; tragedii construite pe psihologie abisală: Kleist – **Penthesilea**; roman / poem epistolar – Hölderlin – **Hyperion sau Ermitul în Grecia**; roman în versuri – Puşkin – **Evgheni Oneghin**; **Călărețul de aramă** – poem. Proza fantastică reieşită din romanul gothic al secolului al XVIII-lea (Horace Walpole – **Castelul din Otranto**) înregistrează o cuprindere deosebită în planul circulației temelor şi motivelor în toate spațiile geografice (Poe - american, Gauthier – francez, Hoffmann – german, etc.). Romanul, care va primi eticheta de „popular", cunoaşte în egală măsură o circulație deosebită: romanul istoric (W. Scott – **Ivanhoe**), romanul de mistere (Eugène Sue – **Misterele Parisului**), romanul de capă şi spadă (Alexandre Dumas – **Cei trei muşchetari**). Poemul este marele prezent între speciile epocii romantice: poemul dramatic, sociogonic, poemul în proză (V. Hugo, **Legenda secolelor**, Ch. Baudelaire – **Mici poeme în proză**).

Romanul cronică, de moravuri, care vine dinspre secolul al XVIII-lea, se reaşează, se redefineşte estetic, sub pana nuveliştilor şi romancierilor realişti: Balzac, Stendhal, Flaubert, Mérimée (din Franța), Thackeray, Hardy (Anglia), Gogol, Tolstoi, Dostoievski (Rusia), dar şi a naturaliştilor de sfârşit de secol (Emile Zola). Despărțirea de genurile şi de speciile clasicizate deja se va accentua odată cu marea ruptură constituită de simbolism şi apoi în secolul al XX-lea de valurile de mişcări de avangardă, care vor propune renunțarea la vechile canoane şi instaurarea antipoeziei, antiteatrului, antiromanului. În dialectica tradiției şi a modernității din secolul al XX-lea (trecând prin nenumărate –„isme" – avangardisme, futurism, suprarealism, expresionism, existențialism, postmodernism, etc.), literatura cunoaşte atât prelungirea unor tipare clasicizate deja – romanul frescă, parabolă, metaromanul (romanul care se autocomentează, sau comentează strategii romaneşti), proză în descendența fantasticului (de tip S.F., horror, retro-fiction gothic, heroic fantasy – de tipul seriei lui J.R. Tolkien – **Stăpânul inelelor**), dar şi manifestări formale ale deconstrucției subiectului (Noul Roman Francez – sau Mişcarea Oulipo – care încearcă o scriitură narativă pe tipare, rețete, prestabilite – Raymond Queneau – **Exerciții de stil**).

Teatrul secolului al XX-lea îşi metamorfozează modalitățile estetice şi limbajul teatral prin care să traducă fie valori eterne ale condiției umane, fie protestul social: se naşte un teatru liric (Federico Garcia Lorca – **Casa Bernardei Alba**), un metateatru (Luigi Pirandello – **Şase personaje în căutarea unui autor**), un teatru parabolic existențial (Sartre – **Muştele**, **Cu uşile închise**), un teatru absurd (Eugen Ionescu – **Cântăreața cheală**, S. Beckett – **Aşteptându-l pe Godot**, W. Gombrowicz – **Yvonna, principesa Burgundiei**), un „teatru epic al reflecției critice” (B. Brecht – propune „tragicul” ca temă a reflecției receptorului – **Cercul de cretă caucazian**).

Extrema limită a metamorfozei genurilor şi speciilor este încercarea permanentă de a sugera sensuri fără a dezvălui secretul fabricării, conformându-se unor convenții atât în atelierul scriiturii cât şi în prevederea aşteptărilor la receptare. Dialectica între convenția scriiturii şi convenția receptorului defineşte în timp raportul tradițional / modern în configurarea genurilor şi speciilor literare. Există o imagine ideală a formelor şi genurilor care ar putea fi fixată ca un corpus de analiză sau formele generice sunt în permanentă interelaționare şi studiul lor nu se poate face în afara sistemului cu care ele sunt în raport direct de condiționare (al doilea război mondial şi teatrul absurdului, de exemplu?). În egală măsură însă, circulația formelor şi sensurilor depăşeşte această viziune strictă.

Problema clasificării generice este complicată: putem accepta ideea că în sânul liricii medievale forme ca „chanson „, „cântec”, „canzonă”, „lied”, sunt legate între ele de o modalitate comună de a influența şi a acționa asupra publicului receptor al epocii. Opera îşi obține semnificația dintr-un lanț de „receptări” şi „puncte de vedere” ale lectorilor posibili, în egală măsură cu întâlnirea dintre acest „orizont de aşteptare” şi practica auctorială. Este interesant de refăcut orizontul de aşteptare al primului public al operei şi al sistemului de referințe ale acestui public la aspectul formal, tematic, estetic, în legătură cu convențiile de gen. **Don Quijote de la Mancha** se leagă pe de o parte de orizontul de aşteptare al vechilor romane cavalereşti, iar pe de altă parte de scăderea optimismului Renaşterii şi parodierea formelor care deveniseră deja clişee.

Studiile receptării operei literare au fost întărite de intertextualitate, concept conform căruia orice text reia, actualizează un altul, iar lectorul continuă cu textul dialogul pe care autorul îl începuse cu operele predecesorilor săi. Semnificația globală a textului va fi dată de o intersecție de texte, nu neapărat de tip literar. În 1982, volumul lui G. Genette – **Palimpsestes. La littérature au second degré**, defineşte depăşirea nivelului textului în construcția sensului, cu termenul transtextualitate, şi distinge cinci tipuri de relații între texte: intertextualitate (cetate, plagiat, aluzii), paratextualitate (titlu, prefețe, note, dedicații), metatextualitate (un text B este comentariul unui text A), hipertextualitate (text produs printr-o transformare a subiectului sau a tehnicii) şi arhitextualitate (statut generic care orientează orizontul de aşteptare al lectorului).

Din această perspectivă receptarea generică a romanelor cavalereşti, indiferent de țara de producere a textului, a liricii trubadurilor sau a fantasticului romantic, ține de arhitextualitate.

Dacă intertextualitatea este vezută ca un dialog textual explicit (citatul sau aluzia), în cazul textului lui Cervantes – **Don Quijote de la Mancha** ar trebui pe de o parte o lectură pe linia dialogului afişat cu modelele romanelor

cavalereşti (**Amadis de Gaula**) iar pe de altă parte cu parodiile acestor modele, venind dinspre parodiştii italieni (L. Pulci şi L. Ariosto fiind şi ei prezenți cu trimiteri aluzive la personajele lor). Aceeaşi modalitate dublă de lectură ar trebui să funcționeze şi în cazul scriitorului renascentist francez – François Rabelais: prin dialogul afişat cu lumea culturală a Antichității, a Renaşterii, dar şi cu texte din afara literarului (religie, filozofie, politică). Din aceeaşi perspectivă se poate citi literatura latină: Ovidiu scrie **Metamorfozele** împrumutând mituri ale lumii greceşti, Vergiliu construieşte **Eneida** după modelul evident şi inclus al celor două epopei greceşti **Iliada** şi **Odiseea**. În toate cazurile modelul este explicit.

În acest punct intervine o percepție mai largă a intertextualității ca joc de „afinități" (puncte de vedere comune asupra unor lucruri, evenimente, fără un contact cultural evident, ceea ce naşte problema „analogiilor", de tipul structurilor arhetipale), ca o posibilă circulație a temelor şi motivelor, chiar a stereotipiilor stilistice (ca în cazul foarte analizat al sonetului renascentist pe modelul Petrarca), generând „modele" în epoci sau în generații.

În altă situație, texte filozofice şi politice celebre (ca în cazul liniei germane: Herder, Kant, Hegel, Schopenhauer) influențează literatura unui curent literar, a unei şcoli literare, a unei generații (romantismul german), ținând de o punere în raport a literaturii cu istoria ideilor. Pe această linie a circulației imaginii se discută şi raportul text bază, adaptare, traduceri: Charles şi Mary Lamb realizează **Povestiri după piesele lui Shakespeare**, Miron Radu Paraschivescu scrie **Cântece țigăneşti**, după modelul lui Federico Garcia Lorca – **Cancioner gitan**; Vasile Voiculescu scrie **Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare**. Specialiştii vorbesc în aceste situații fie de „trădare creatoare", fie de „imitații".

În cazul a două strategii literare de largă circulație în istoria literaturii, „parodia şi pastişa", se propune fie sintagma texte „derivate", fie jocul între arhitext şi intertext, ca forme evidente ale prezenței unui text în altul. Se pune în evidență (ca citare implicită), fie aluzia, clişeul cultural şi citatul, ca manifestări explicite ale unui text în altul.

Aluzia are rădăcini adânci culturale şi reprezentări deja clasicizate chiar prin titluri, la suprafață: Dante – **Divina Commedie** şi Balzac – **Comedia umană**; Jean Jacques Rousseau – **Julie sau Noua Eloiză** (o trimitere aluzivă, pentru cunoscători, la episodul medieval).

Punerea în relief a clişeului cultural ajunge într-un roman al secolului al XIX-lea – **Doamna Bovary** de Gustave Flaubert, să schimbe modalitatea de receptare a subiectului – cronică din romanul realist: cartea poate fi citită ca un roman de moravuri specific societății franceze de mijloc de secol, dar şi ca un dialog cu codurile romanului romantic, prezente prin citate explicite sau aluzii. Eşecul existențial al personajului care dă titlul cărții este şi eşecul codului romantic, devenit clişeu, sufocând mersul literaturii. Această secundă grilă de lectură presupune un cititor model, în accepția celui definit de Umberto Eco, care să accepte cooperarea interpretativă, adică să accepte jocul propus de suprasaturarea textului cu clişeele romantice.

Pastişa şi parodia sunt două categorii de transformări textuale în care coexistă textul bază şi textul nou. Pastişa este definită ca imitația unui stil, cu „conservarea" trăsăturilor stilistice definitorii, în vederea aplicării lui pe un obiect cu totul nou. În strategia pastişării sunt respectați, programatic, trei parametri: imitația este de ordin stilistic (nu se pastişează o operă, ci un stil de autor al epocii), se presupune o distanțare ironică (care nu este comică,

spre deosebire de parodie, ci uneori chiar un omagiu adus unui model); ca literatură „de gradul doi” este o activitate ludică presupunând în egală măsură o solidă cultură şi o virtuozitate estetică, ceea ce implică un gest creator „à la manière de” (sunt recunoscute autopastişele practicate de Paul Verlaine sau de Marcel Proust, în secolul al XX-lea). În secolul al XIX-lea, când pastişa devine un gen de sine stătător, se remarcă o mişcare de la pastişă (**Misterele** Parisului / **Misterele** Londrei) spre imitație (larga serie de romane de mistere din literatura română a mijlocului de secol: **Misterele Bucureştilor, Misterele căsătoriei**, etc.).

Circulația strategiilor pastişei în secolul al XX-lea duce la formarea unor tipare, a unor matrici care ar putea, în viziunea mişcării OULIPO (La littérature potentielle) coordonată de Italo Calvino, să dea naştere unor „gramatici textuale” care ar putea să stea la baza „scrierii” romanului polițist, povestirilor fantastice, science-fiction, sau, de ce nu, unor jocuri textuale ludice, ca acelea operate de Jacques Prévert în Cortèges (cu recunoaşterea clişeelor).

„O cămaşă de franceză cu un profesor de noapte, un pateu de condus cu un permis de țară (...)”

Parodia presupune în egală măsură imitația unui stil, dar operațiunea se desfăşoară în două etape: asimilarea discursului celuilalt, cu selecționarea trăsăturilor pertinente (vocabular, tropi, constante sintactice), şi apoi condensarea, intensificarea trăsăturilor selectate până la saturarea lor burlescă, stilizând, reformulând, rescriind, schimbând stilul. Efectul de bază este obținut prin deturnarea parodică a modelului.

Prezentă astăzi în limbajul jurnalistic sau publicitar, parodia a coexistat întotdeauna cu formele canonice ale literaturii. La autorul de comedie, de origine greacă, Aristofan, parodia atinge limbajele specializate ale administrației, religiei, ritualelor dar şi atmosfera politică şi filozofică a epocii: **Broaştele** şi **Norii** pun în cauză teatrul grec, filozofia sofistă, etc.

Opera lui Rabelais, din Renaşterea franceză, pune în dialog aluziv-parodic mituri antice, lumea creştină, forme biblice. Mituri vechi şi fixate cultural sunt readuse în haină parodică: „potopul” biblic devine o revărsare a udului iepei lui Gargantua în piața de la Nôtre Dame, „coborârea în Infern”, o incursiune în stomacul eroului, ucigător prin miasme, calul troian este o „scroafă”, mai potrivită pentru un oraş în care „vine Crăciunul”. Secolul al XVII-lea aduce travestirea burlescă a stilului care operează la nivelul poemului eroi-comic. Parodiştii italieni ai Renaşterii atacă un model de virtute națională – Roland al francezilor, în cascade parodice: **Orlando innamorato, Orlando furioso, Orlandino**.

Trebuie menționat aici textul deosebit prin saturare parodică şi aluzivă a **Țiganiadei** lui Ion Budai-Deleanu, care la începutul secolului al XIX-lea ar fi putut pune un model românesc construit intertextual, declarat la baza discuțiilor teoretice despre strategiile parodice din antichitate începând.

Recunoaşterea formării culturale eclectice a literaturii româneşti din secolul al XIX-lea presupune abordarea problemei surselor, modelelor, influențelor, într-o perspectivă deschisă, intertextuală, care implică strategii de tip pastişă, parodie, imitație şi multe alte modalități de sincronizare culturală.

Umberto Eco, unul din teoreticienii recunoaşterii codurilor literare, a modelelor, a clişeelor, în procesul lecturii, realizează demonstrativ un roman

ca **Numele trandafirului**, în care cititorul model ar putea recunoaşte reţete literare ale unor forme romaneşti clasicizate, sau îşi defineşte propriul roman, **Insula zilei de ieri** (1994), prin sugerarea aluviunilor culturale prezente în lectura obligatoriu intertextuală: „Un roman de Dumas, scris de Pascal, ca şi cum ce trei muşchetari s-ar fi îmbolnavit de infinit”. Nici literatura română a ultimelor decenii din secolul al XX-lea, nu rămâne în afara acestor discuţii teoretice despre preluări textuale şi valorificări (pe care postmodernismul le readuce în discuţie): romane demonstrative, cu afişarea procedeului şi cu discutarea lui, cu afişarea pastişării şi parodierii, sunt realizate de generaţia ’80. O carte ca **O sută de zile la porţile Orientului** (1992) a lui Ioan Groşan, porneşte de la precizarea gemerică „roman istoric foileton” şi încă din titlurile capitolelor aşează intertextul parodic şi aluziv ca procedeu dominant (comentariul şi autocomentariul procedeelor literare construiesc texte autoreflexive, metaficţiuni): episodul 8 funcţionează în titlu ca o trimitere la lumea stilistică sadoveaniană „În care se aduce curată mulţămire cetitoriului şi răsar noi chipuri vrednice de ţinut minte”; în alte cazuri, lumea literaturii şi clişeul social şi verbal se întrepătrund: „Ciudaţi mai sunteţi şi voi dunărenii, medită tătarul. – Aşa ne-a fost scris, s-avem tihna vântului şi nestatornicia apelor. Rămânem. Suntem. Toţi. Azi aici, mâine-n Focşani, ce-am avut şi ce-am pierdut. „Acelaşi joc intertextual cu modelele culturale româneşti, le găsim, în aceeaşi „generaţie ’80” în **Levantul** lui Mircea Cărtărescu.

Modalitatea şi gradul în care direcţii critice şi literare, modele, trăsături generice, ajung de la centrul iradiant către margini, mai ales în situaţia distanţei temporale în care se manifestă, ocupă un loc important în studiile de gen.

În literatura română, de exemplu, orientarea clasică domină creaţia literară şi concepţia despre literatură de la sfârşitul veacului al XVIII-lea şi primele decenii ale veacului următor. Speciile literare cultivate, epopeea, oda, fabula, idila, poezia erotică galantă după modelul sec. XVIII francez, în tradiţie anacreontică şi ovidiană (la Budai-Deleanu, Văcăreşti, Conachi, Asachi), la care se adaugă după 1830, fabula, satira şi epistola la un Grigore Alexandrescu sau Ion Heliade Rădulescu, la un moment în care preromantismul şi romantismul ca selecţie generică şi tematică, se aşezaseră deja (ca şi în cazul prozei epistolare a lui Negruzzi, scriitor aflat în egală măsură sub semnul eclectismului). Tot aşa, caracterele lui La Bruyère, din secolul al XVII-lea francez, dau „fiziologii” în spaţiul literar românesc (la Negruzzi, Kogălniceanu) în centrul secolului, când în epocă circulă deopotrivă Lamartine, Byron, Puţkin, V.Hugo. Regimul traducerilor din Ţările Române arată această circulaţie suprapusă de modele ţi trăsături generice, la generaţia literară a mijlocului de secol: Negruzzi traduce din Victor Hugo ţi Molière, Alexandrescu adaptează motive din fabulele lui La Fontaine şi ale lui Florian, traduce din teatrul lui Voltaire, dar şi din lirica lui Lamartine şi a lui Byron. De aici şi orientarea creaţiei: Alexandrescu scrie elegii şi meditaţii patriotice (după modelul preromantic al ruinelor), dar şi fabule, satire şi epistole în tradiţie clasică şi pe model clasic. Bolintineanu scrie elegii, legende istorice, poeme epico-lirice, proză de călătorie şi romane de factură romantică, dar şi idile în descendenţa literaturii pastorale, care şi au modelele în literatura antichităţii, traversează lirica trubadurilor, poezia galantă franceză din sec. XVII-XVIII. Literatura ilustrată generic de Vasile Alecsandri este şi mai evident eclectică, în ceea ce priveşte preferinţele literare: este autor de culegeri populare, balade, legende şi elegii erotice, nuvele şi drame

din arsenalul romantic, dar şi de comedii, farse, memorialistică în tradiție clasică. Această plasare a literaturii române în contextul cultural european, presupunând funționarea dialogului cultural, circulația textelor de toate categoriile (filozofice, politice, religioase), care ar putea construi marele intertext al unei epoci, marile valuri generice, marile curente şi afinități culturale, implică recunoaşterea unei identități literare şi artistice europene.

Această problemă legată de circulația genurilor şi speciilor, a temelor şi a modelelor, a centrului şi a marginii, care formează nuclelul preocupărilor comparatiste, pune în egală măsură în discuție o alta: „configurațiile interdiscursive" care iau naştere pornind de la un „text focalizator": **Biblia** este un text focalizator pentru problematica legată de condiția umană, **Retorica** lui Aristotel pentru problematica tragediei, **Decameronul** lui Boccaccio pentru aspectul formal şi tematic al „povestirii în ramă" (depăşind, ca aspect, atât imitatorii italieni ai epocii Renaşterii cât şi modelele născute în afara spațiului italian: în versuri – Chaucer – **Povestiri din Canterbury** şi în proză **Heptameronul** Margaretei de Navarra).

În studiul pastoralei, de exemplu, trebuie să se pornească de la zona focalizatoare a Antichității, din punct de vedere formal, începând cu **Idilele** lui Teocrit sau cu **Bucolicele** lui Vergiliu, să se urmărească circulația modelului în secolele XVI-XVII prin **Orfeu** al lui Angelo Poliziano, **Păstorul credincios** al lui G.B.Guarini, **Arcadia** lui Philip Sidney, în varianta în versuri, dar şi trecerea modelului pe altă structură formală sub pana poetului elvețian de limbă germană Salomon Gessner, autorul **Idilelor pastorale** (sec. al XVIII-lea). Punctul de plecare este un mit focalizator – Arcadia - cu largi implicații culturale şi estetice care depăşesc romanele câmpeneşti ale lui George Sand sau pe acelea ale lui Thomas Hardy, acoperind dialogul inter-arte: pictură, muzică, adică depăşind frontierele lingvistice (după ce le depăşesc pe cele de epocă şi de zone geografice). În multe cazuri însă, textul focalizator vine din afara spațiului european în care urmează să circule: miturile eroice fixate pe figura lui Ghilgameş, sau cele ezoteric-inițiatice fixate pe zeitatea egipteană Isis (care fascinează lumea romantică: Gérard de Nerval o foloseşte în structura oniric-simbolică din **Himere**, **Fetele focului** sau **Aurelia;** riturile masonice, care o proiectează în Natura esențială, o trimit către **Flautul fermecat** al Mozart, reprezentat în Franța sub titlul **Misterele lui Isis**). Novalis o suprapune pe Isis peste Sophie von Kühn). Divinitatea egipteană, puternic elenizată sau latinizată, va fi de acum inseparabilă de moştenirea greco-romană, care stă la baza culturii europene (să notăm fascinația pe care zeitatea egipteană o exercita asupra personajului Lucius, din romanul lui Apuleius – **Metamorfoze sau Măgarul de aur**), în care greutatea mitologiei clasice constituie un câmp fecund de studiu: se porneşte de la miturile antice către miturile literare ulterioare. Uneori, textul focalizator este un text literar modern care iradiază mituri literare: **Don Juan**, mit european creştin, şi semnificațiile metamorfozelor lui literare în lumea secolului al XX-lea, face obiectul unui studiu de reper semnat de Jean Rousset, în 1978 – **Mitul lui Don Juan**.

Vorbim, deci, despre un domeniu mitico-cultural arhaic şi despre mituri literare şi căutăm semnificația marilor mituri arhaice în structura de adâncime a literaturii. Se poate întâmpla ca datele mitice să aibă nevoie de finețe în analiză, pentru a putea fi identificate: romanul postmodern al lui Vladimir Nabokov – **Lolita**, poate fi citit ca un text autoreflexiv, vizând raportul dintre

autor şi cartea care se scrie, care îl stăpâneşte, dar în egală măsură printr-o asociere analogică, pe care o poţi presupune aluziv construită, între numele de Lolita şi Lilith, prima creatură feminină, anterioară Evei, prezentă în titlul cărţii şi în numele nimfei. O lectură intertextuală deschide prin mit, în romanul lui Nabokov, o altă semnificaţie globală în care Lolita / Lilith trimite la eternul feminin în ciudata vecinătate a vechii creaturi feminine, cu Satan.

Acest mod de a înţelege studiile comparatiste, prin considerarea literaturii dintr-o perspectivă unitară, de ţesătură interdiscursivă (de imens intertext) care depăşeşte frontierele de gen, de timp şi spaţiu, permite şi reevaluarea axei culturale vechi, mitologice, din formele literar-culturale ale tradiţiei începuturilor Orientului, care s-au impus în imaginarul european, ulterior (şi care au generat arhetipuri, în sensul cultural general, de invariantă, de model recurent sau antropologic în sensul lui Jung). Textele care sunt organizate pe un subiect centrat, cu un sens unificator, cu un scenariu explicativ aflat în structura de adâncime, permit o lectură prin seturi de configuraţii arhetipale (putem generaliza, vorbind despre modul în care se configurează textele organizate pe axa alegorică a „călătoriei" în Antichitate), sau sunt romane moderne în care subiectul ficţiunii este dezvoltarea ideii de destin (de la un moment al vieţii protagonistului, până la un punct final), ca un scenariu iniţiatic, unificator, vizând cunoaşterea de sine în trepte. În astfel de construcţii romaneşti, în ciuda distanţei temporale, care le separă de textul model focalizator (Ghilgameş, Odiseea etc.) este aparent modelul, scenariul unor arhetipuri de tip mitic, sau de imaginar colectiv care dirijează evoluţia personajelor prin concentrarea şi ordonarea universului imaginar, dincolo de formula narativă şi generică a textului (**Odiseea** / **Cavalerul Lancelot**, de Chrétien de Troyes / **Muntele vrăjit** de Thomas Mann / **Don Juan** de Nicolae Breban).

Bibliografie de referinţă

* * * **Evoluţia artei şi exigenţele receptării,** coordonatori D. Matei şi Ghe. Stroia, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1985
* * * **Précis de littérature européenne**, sous la directon de Béatrice Didier, P.U.F., Paris, 1998.
Frye, Northrop, **Anatomia criticii**, Ed. Univers, Bucureşti, 1972.
Genette, Gérard, **Introducere în arhitext**, Ed. Univers, Bucureşti, 1994.
Genette, Gérard, **Palimpsestes. La littérature au second degré**, Ed. Seuil, Paris, 1982.
Marino, Adrian, **Biografia ideii de literatură**, vol. 1-6, Ed. Dacia, Cluj, 1991-2000.
Marino, Adrian, **Dicţionar de idei literare**, I, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.
Petraş, Irina, **Curente literare. Mişcări, direcţii, tendinţe**, Ed. Demiurg, Bucureşti, 1992.
Pippidi, M., **Formarea ideilor literare în antichitate**, Ed. Enciclopedică Română, Bucureşti, 1972.

3. Metamorfoze şi convergențe arhetipale. Arhetip, psihologie abisală şi ezoterism

Omul arhaic trăia într-o lume de reprezentări colective, categorii ale imaginarului, intrate prin circulație în matricile spirituale ale culturii; „inconştientul colectiv, de care vorbeşte Yung, uneşte grație universalității arhetipurilor ce-l structurează. Iau naştere mituri, fixate într-o schemă narativă, care reproiectează fenomene cosmice şi evenimente istorice. Literatura populară păstrează vechi mituri şi tradiții, funcționând ca „memorie colectivă".

Miorița poate fi citită, după aspectul formal, ca o baladă, dar şi funcțional, ca un bocet pentru ocultarea sacrificială a „regelui lumii". Baciul ungurean şi cu cel vrâncean, participanți la misterele cosmice se pregătesc, nu să-l omoare, ci să-l sacrifice pe ciobanul moldovean (păstorul, în sens creştin). Alegerea ciobanului pentru sacrificiu este dată de marcaj – „ortoman", însemnând de fapt „inițiat", ales. Nu întâmplător spațiul sacrificial al inițierii este muntele, topos al anabazei, al iluminării, după cum moartea funcționează ca o catabază obligatorie. Nunta cosmică, hierogamia, este împlinirea inițierii sau a sacrificiului care marchează circulația energiei sacre în univers. Această proiecție a unor arhetipuri în spațiul românesc aparțin unui discipol român al lui René Guénon – Vasile Lovinescu (m. 1984), care vede în spațiul mitico-legendar românesc repercutarea la distanță de timp şi spațiu a imaginarului naşterii, morții, renaşterii cosmice, în proiecție infinită, la nesfârşit.

Orice amanunt al vieții şi lumii înconjurătoare este în mod necesar proiectat simbolic, printr-o gândire analogică. Analogia ca modalitate de a simboliza relațiile omului cu universul, cu sacrul, permite înțelegerea funcționării mecanismului care genera alegoriile: amfiteatrul antic permite comparația între raportul geometric dintre cerc şi punct; între Dionysos şi poziția sa de centru al horei de bacante, între Demiurg ca formator, între Şiva dansatorul indic şi dansul lui distructiv de lume, între Haosul primitiv şi Oul primordial. Multe din schemele călătoriilor inițiatice antice, prefigurează o lume primitivă căzută în haos, o lume aservită monştrilor, morții, întunericului, pe care eroul solar (în acelaşi raport al cercului cu punctul) o restaurează, cel puțin în planul spiritual, al aflării răspunsurilor care să reechilibreze această lume: Ghilgameş se luptă cu monstrul din pădurea de cedri, se luptă cu apele întunericului, cu oamenii Scorpii, cu somnul, cu sine şi află răspunsul – partea lui e moartea. Grecul Herakles stăpâneşte monştrii prin căutarea confruntării, iar realizarea inițiatică majoră e stăpânirea naturii, ale cărei manifestări aceste ființe violente sunt: leul din Nemeia, hidra din Lerna, mistrețul din Erymanthos, centaurii, taurul cretan. Moartea eroului este proiectat de două ori în planul schimbării de statut – el este ars pe rug pe vârf de munte şi ridicat în cerul luminii nemuritoare de carul de aur al Atenei şi al lui Hermes. Proiecția sacrificiului este prin excelență solară ca şi sensul confruntării cu lumea (cu stratul primitiv, haotic, originar) a unor mari eroi – centre de mituri restauratoare: Apollo se luptă cu pithonul şi reinstaurează puterea luminii (a spiritului) în spațiul pe care-l patronează, Iisus se luptă cu neînțelegerea lumii şi modelul său funcționează catharctic, pe modelul „țapului ispăşitor", refăcând ordinea lumii prin refacerea legăturilor cu sacrul.

Însingurarea eroului (proiectată pe mişcarea maselor) este o trăsătură

esențială, dată de sanctificarea simbolurilor unei colectivități: Ulise rămâne singur, actul eroic semnificând într-un plan ofranda adusă sufletului în momentul trecerii în lumea de dincolo; eroul întoarce spatele lumii, singurătatea fiind un sacrificiu simbolic. Dacă funcționează „dublul eroic" (Ghilgameş – Enkidu, Ahile – Patrocles), această configurație binară este marcată de sacrificiul dublului eroic. În interferențele culturale, politice, sociale, din succesiunea civilizaților, arhetipurile nu mai păstrează configurația simbolică inițială, ci ritual şi imagistic suferă modificări de tipul „pseudomorfozei" de care vorbeşte O. Spengler în **Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei** (o schimbare de formă a unei substanțe prin analogie cu forma altei substanțe).

Rezultatul acestor pseudomorfoze, datorate interferențelor şi schemelor după care inconştientul simblic colectiv se constituie, ar putea fi existența unor modalități diferite de fixare în memoria colectivă a experiențelor ritualice: narațiuni mitice sau modalități epopeice de fixare a scenariilor inițiatice (este evidentă structurarea diferită din aceeaşi lume asiro-babiloniană a structurilor mitice din **Coborârea zeiței Iştar în Infern** față de **Epopeea lui Ghilganeş** – deşi existența unui ținut separat pentru sufletele celor morți, care nu se mai pot întoarce pe pământ, leagă, din punct de vedere a viziunii asupra morții, cele două texte).

Din aceeaşi perspectivă, lumea greacă propune sub influența unor vechi ritualuri ale civilizației minoice, patru variante narative (textuale) pentru acelaşi regat al umbrelor: misterele de la Eleusis şi schema narativă a unei lumi sub semnul mitului „seminței", care de-abia pusă în mormânt învie, sub figura tutelară a zeiței Demeter, după modelul ciclului vegetației, ritualul Dionysiac care presupunea intrarea în schema clasică a inițierii: naştere, moarte, renaştere, prin unirea zeului cu inițiatul în misterele sale. Contopirea cu zeul într-o permanentă renaştere este văzută din perspectiva interpretării psihanalitice a acestor narațiuni mitice, ca eliberarea forțelor obscure ale inconştientului. Cea de-a treia variantă a lumii greceşti de a fixa narativ trecerea este cultul eroilor, care având putere magico-religioasă încă din timpul vieții, continuă să-şi ducă existența după moarte (îl vedem în lumea umbrelor consultată de Ulise în Odissea, pe orbul profet al Tebei, Tiresias sau Achile) şi uneori să-şi câştige nemurirea, ca Herakles, triumfând asupra tenebrelor morții. Orfismul propunea o viziune asupra raportului trup-suflet, din perspectiva metempsihozei, ceea ce presupunea eliberarea sufletului din capcana trupului, pentru a fi primit în lumea divină veşnică, prin ritualuri şi asceză. Aceste structuri mitice fixate în narațiuni centrate pe figura lui Orfeu, leagă spațiul grec de o lume a arhetipurilor culturale legate de cultele de mistere, îmbrăcate în haina narativă (complexul narativ egiptean Isis şi Osiris).

Acest material mitic şi simbolic se va regăsi în structuri ca acelea narative hinduse din Mahabharata şi Ramayana, unde suflul epopeic înglobează arhetipurile în configurații culturale, în legendele medievale ale Graalului, în ştiințele oculte ale Renaşterii (hermetismul, cabala, astrologia, alchimia, magia) în corespondențele simbolisticii masonice sau în descoperirea stratului arhaic de gândire magică în epoca evaziunilor romantice, care redescoperă marile paradigme ale ocultismului. Transformarea, metamorfozarea arhetipurilor, în modele mentale coerente, care se despart, cel puțin în structura de suprafață, de viziunile antice despre lume, păstrând trimiterile alegorice la paradigme culturale identificabile: vălul aparențelor hiduse Maya, elemente din mitul platonic al „Peşterii", „viața ca

vis” din barocul spaniol, trimit la asocierea, clasicizată deja, dintre vis şi moarte, legată de efemeritatea vieții şi a cunoaşterii umane, definită obsesiv de Ecclesiast, Psalmi, Cartea lui Iov, într-o funcționare de palimpsest.

Formele simbolice şi imaginile simbolice generate de o gândire arhaică în care intervin şi elemente de mitologie, impun o abordare comparativă care să țină seama de geneza şi metamorfozele imaginilor primare sub presiunea schimbărilor de perspectivă din fiecare etapă a istoriei spiritului uman: transformările succesive dau mereu o nouă coerență mitului sau ritualului din punctul de pornire, putând fi deseori pusă în evidență continuitatea imaginii simbolice primare în proiecții ale altor epoci (arta cu propriile ei limite şi puteri înglobează până azi forme alegorice, sau după o formulare a lui Erwin Panofsky – „imagini şi combinații de imagini ca povestire sau alegorii”). Transformările de suprafață ale unor arhetipuri țin adesea de funcționarea mecanismului alegoriei, ca principiu structural care acționează în interiorul unei imagini sau a unei narațiuni. Interpretarea alegorică fixează direcția spre care se îndreaptă semnificațiile filozofice sau de viziune care sunt legate de un strat cultural. Este o interpretare specifică care presupune acceptarea unor convenții: din **Metamorfozele** lui Ovidiu, personificările eroului trec în alegoriile amorului curtean al Evului Mediu, trec în alegoriile renascentiste, topindu-se în imaginile convenționale cu păstori, nimfe şi amoraşi din secolul al XVIII[lea]. Punctul de plecare rămâne mascat, ocultat de încărcătura imaginilor convenționale, prin care personajele mitologice pe care Ovidiu le împrumutase din miturile greceşti, cu personificări ale principiilor morale, proiectate inițial de Hesiod şi Homer, îşi schimbă, în lipsa codului de interpretare primar, semnificația dar şi reprezentarea de suprafață.

Adepți ai interpretării literaturii prin funcționarea unor scenarii arhetipale ca Maud Bodkins (1934, **Archetypal Patterns in Poetry**), propun explicarea unor texte ca **Balada bătrânului marinar** de Coleridge, **Tara pustie** de T. S. Eliot, ca pe nişte proiecții poetice ale unui proces „inconştient” de inițiere. Şi textul romanticului Gerard de Nerval – **Aurelia** – a fost analizat prin perspectiva unei posibile teme inițiatice, Jean Richer, autorul studiului (**Expérience et création**, 1963) citat de Léon Cellier în **Le roman initiatique** en **France au temps du romantisme** (Cahiers Internationaux de Symbolisme 4/1964), apreciază criza de adâncime suferită de Nerval comparabilă cu o „descensus as inferos” care este încercarea inițiatică prin excelență, şi-l citează în acest sens pe Nerval însuşi.

M. Eliade analizând **Inițierea şi lumea modernă** (1965), trece în revistă contribuțiile psihologilor, ale istoricilor culturii şi ale criticilor literari, găsind ecouri şi proiecții are riturilor de inițiere la nivel narativ, liric şi dramatic. De la mitul lui Teseu, care traversează labirintul, la legendele despre Hefaistos, fierarul zeilor, trecând prin „legende ca **Amor şi Psyche**” (prelucrate de Ovidiu sau de Apuleius în **Măgarul de aur**) spre romanul grec Aetiopica, eticheta de „Mysterientexte” a caracterizat calitatea lor de transpuneri narative ale unei inițieri.

Aceleaşi tipare (pattern) inițiatice sunt identificabile în romanele medievale centrate pe căutarea Graalului, unde simbolurile şi motivele inițiatice joacă un rol esențial, ca şi în epopeea neogreacă **Digenis Akritas**, în care eroul („de două ori născut” – Digenis) care înfrânge forțele tenebrelor ar reprezenta un ritual de inițiere, în care apare moartea şi învierea poporului său.

Eliade citează texte de ficțiune literară în care structura de adâncime

ar fi constituită de schema unui ritual de inițiere (moarte rituală şi regenerare): **Moby Dick** de Hermann Melville, romanele lui Fenimore Cooper, **Huckleberry Finn** de Mark Twain etc.

Ideea că simbolurile şi scenariile inițiatice (chiar în schema clasică a „călătoriei – căutare” de sine) supravieţuiesc atât la nivelul inconştientului (reproiectat în vise) cât şi în universurile imaginare, conduce la evidenta reevaluare a inițierii ca proces de regenerare şi de transformare spirituală în literatură, pictură şi arta filmului, tot atâtea experienţe ale omului modern occidental. Ca schemă generală, schema „inițierii” este structurată în funcție de miza particulară – (dacă în termeni filozofici inițierea este echivalentă cu o mutație ontologică a condiției inițiale): vocația mistică, care pune accent pe importanța experienţei personale (probe, încercări), intră în aceeaşi categorie cu inițierea vizând intrarea într-o confrerie secretă, elementul esențial în construcțiile ulterioare alegorice (ciclul Graalului, de exemplu) fiind modelul perfect, „revelat” de modelele mitice, prin care inițiatul „devine” spiritual. Această preocupare pentru prezența schemelor arhetipale ale inițierii în funcțiuni literare, ca oglindă a unui imaginar colectiv rămas productiv, ține de modul în care, în mod constant, fenomenele spirituale au fost interpretate în diverse culturi şi religii: numai secolul al XIX^{lea} înregistrase zguduiri semnificative: descoperirea **Upanişadelor** şi a budhismului, fenomen comparat de filozoful Schopenhauer cu redescoperirea adevăratei culturi greco-latine în timpul Renaşterii italiene, (aceeaşi Renaştere în care Marsilio Ficino traduce în latină din greacă, în cadrul Academiei Platoniciene, primele texte hermetice din Corpus hermeticum, înainte de dialogurile platonice – marcând astfel interesul constant de atunci pentru misterele orientale, față de prețuita tradiție ocultă egipteană). În acelaşi secol XIX – al marilor preocupări romantice pentru ocultism, care redescoperea prin mişcările parareligioase ideile de evoluție spirituală, inițieri progresive, în adâncile mistere ale Universului, apare studiul lui Fraser – **Creanga de aur**, pregătind „calea regală” a exploratorilor simbolismelor ritualurilor de inițiere prin mişcările artistice, ca o regenerare a artistului prin căutare de sine (exemplul explorărilor nocturne, onirice, din **Aurelia** lui Nerval, dublat de **Iluminările** lui A. Rimbaud sau de **Un anotimp în Infern**, arată orientarea unei generații; fără a mai numi inventarul textelor fantastice de tipul **Urciorului de aur** al lui Hoffmann).

Nu întâmplător Eliade în **Încercarea labirintului**, interpreta drumul spre Ithaca ca un drum spre centru, spre sine însuşi, din perspectiva existenţei transfigurate de o serie de aventuri spirituale, asemănătoare unui ritual de inițiere.

Vasile Lovinescu (**Monarhul ascuns, Incantația sângelui, Creangă şi creanga de aur, Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti**), încearcă reorganizarea universului basmului românesc prin perspectiva studiilor lui René Guénon, care consideră basmele ca nişte reziduuri ale tradiițiilor esoterite dispărute. Analistul român merge mai departe propunând: „(...) cazul unei concomitenţe a basmului cu doctrina inițiatică”, pe care o prezenta mascat, aceasta din urmă fiind rezervată unui „cerc foarte restrâns, capabil să primească lumina direct”, povestea fiind destinată celorlalți oameni, care vedeau numai umbrele ca în caverna platoniciană, în măsura gradului de permeabilitate a ascultătorului.”

„Basmul în genere este văzut ca o exteriorizare simbolică a unor arhetipuri şi implicit a „liturghiilor” răscumpărătoare ce se îndeplineau în taină, în sanctuarele misterelor, cu o schemă în care „orice cucerire activă a

cerurilor luminoase, a înălțimilor şi a stărilor superioare de fire” (descrie de fapt o inițiere), „este condiționată de o prealabilă coborâre în întuneric, în abis, în stările inferioare de fire, pentru că moartea condiționează reînvierea pentru că moarte şi transformare constituie un cuplu inseparabil cu termeni consecutivi”. Caracterul inițiatic al basmului românesc este dat de o sumă de elemente, între care cel mai important este eroul – Făt –Frumos, care moare şi învie şi pentru care sfârşitul basmului este o hierogamie (aplicarea se face pe treptele inițierii eroului din **Povestea lui Harap-Alb de Creangă**).

Autorul găseşte puncte de interferență între spațiul basmelor şi legendelor româneşti şi miturile antichității, în care se topesc elemente de viziune brahmanică, hinduismul, rituri şi proiecții egiptene, veche tradiție greacă, cu continuitate în zone vechi germanice, suportul comun fiind armonizarea micro şi macrocosmică. În ursitoarele din basmele noastre apar analogii cu Moirele, cu Parcele din mitologia antică, trimise de Ananké (Fatalitatea) şi de Fatum (Destin), albina este simbolul spiritual al unei caste, prisaca în basm trimite la un spațiu spiritual prin excelență (spre ilustrare, în spațiul grec, albinele erau consacrate lui Artemis, sora lui Febus-Apollo, iar simbolul din templul lui Artemis din Efes era o albină), mierea însăşi era soare-lichid. Fântâna este prelungirea suprapământeană a axului vertical al lumii (axis mundi), iar arta fântânarilor este artă sacră, de magie; inițierea lui Harap-Alb (nume românesc al Yin-Yang-ului, echilibrare perfectă), aflat în vârful ierarhiei inițiatice, îl construieşte sub semnul renaşterii din catabaza fântânii, al cărui „păzitor de prag” este Spânul. Intrarea în fântână a eroului generează moartea vechii individualități profane şi simetric va avea o nouă regenerare prin atingerea cu „apa vie”, dar nu înainte de traversarea pădurii-lume, plină de probe şi de capcane (selva oscura – din poemul dantesc).

Modul de interpretare a simbolurilor dislocate depăşeşte arhetipurile civilizatorii, intrând în ermetismul şi ezoterismul Kabalei, al schemelor alchimice.

Ursul este socotit simbol al clasei războinicilor kşatrya, deținători ai puterii temporale, care se manifestă agresiv față de un centru spiritual (prisaca) în care se produce „miracolul sacerdotal al Euharistiei”, prin transformarea nectarului în miere solară. Agresivitatea ursului este indiciul net al unora din acele revolte a inferiorului contra superiorului, a puterii contra autorității spirituale, a acțiunii contra contemplației; nu întâmplător Craiul din **Harap-Alb** îşi încearcă fiii îmbrăcat într-o blană de urs.

Cerbul, ale cărui coarne ar fi o variantă a caduceului lui Hermes, este un simbol al fluenței universale, masacrul capului ar fi sacrificial, abolirea timpului şi spațiului, el este astfel simbol al primenirii lumii, „Renovațio Mundi” o dată la şapte ani, prin pierderea pietrelor nestemate, în basmul lui Creangă. Arhetip supratemporal, mitic, el este proiecția întregului univers (ca şi calul indic, care îndeplineşte toate funcțiile cosmice perene, dar este şi timpul însuşi, sau taurul primordial solar din spațiul asiro-babilonian şi prin derivație, strămoş al taurului persan, din miturile zoroastrice). În acest mod de împletire a argumentației, elemente arhetipale reintră în compoziția schemelor alchimice şi a inițierilor în taina actualizării forțelor elementare prin mistere hermetice, şi sunt identificate prin hermeneutica dirijată a simbolurilor arhetipale în alt spațiu de semnificații decât cel din punctul de pornire al imaginarului antic, operându-se un transfer de mituri, rămânând însă în aceeaşi schemă de mister inițiatic, care presupune schimbare de statut.

De la publicarea **Poveştilor sau basmelor din trecut** ale lui Charles Perrault, 1697, (Histoires ou contes du temps passé), spațiul poveştii, plin de

metamorfoze şi peripeții, a generat o mulțime de interpretări şi decriptări de la miza astrală a configurării sensului, la cea antropologică, mitologică sau psihologică, impregnată de influențele studiilor freudiene. Suprapunerea lumii arabe medievale oglindite în ciclul celor **O mie şi una de nopți** peste vechile poeme epice ale Evului Mediu, contaminările din romanele cavalereşti dintre spațiul păgân şi cel creştin, a permis ca spațiul de interpretare a sensurilor presupus alegorice, să includă cunoştințe secrete, doctrine mistice, vizând divinitatea şi universul, de la cele egiptene, persane, pitagoriene, proiectând o simbolistică fantastică de tipul celei propuse de analistul român Vasile Lovinescu. Conceptul de „inconştient colectiv" introdus de Carl Gustav Yung, suprapus celui de „vise colective" a lui Otto Rank, ar trebui să explice mecanismul funcționării universului imaginar de la nivelul poveştilor: cum se explică somnul secular din **Frumoasa din Pădurea adormită** şi mecanismul de trezire, ucenicia şi umilința Cenuşăresei? - ambele scheme ținând de o penitență inițiatică asemănătoare istoriei căutătorilor Graalului. Prințul îndrăgostit şi temerar traversează o „pădure de simboluri" către castelul misterios unde-şi doarme somnul frumoasa din pădurea adormită. Asocierea de imagini arhetipale după modelul conținutului latent al visului, explorat de Freud, aplicat şi povestirilor mitice, a permis o relectură a corpusului de poveşti prin prisma mecanismelor de refulare colectivă, pentru care figurile din basme sunt măşti destinate să ascundă forțele emotive şi instictuale. În acest fel, lumea arhetipurilor suferă o nouă mutație interpretativă evidentă şi în modul în care categoria „imaginar" este analizată în **Structurile antropologice ale imaginarului** de Gilbert Durand: imaginarul înregistrează distorsiunile modelului real în sensul analizei pe care Gaston Bachelard o face asupra motivațiilor afective în înlănțuirea simbolurilor: un schimb neîncetat care se produce între pulsiunile subiective şi somațiile obiective emanând din mediul cosmic şi social. Vocabularul analitic înregistrează alte sintagme menite să descrie mecanismul generator al sensului în imaginar : „constelația de imagini", „variațiuni şi dezvoltări ale unei teme arhetipale identice", „nuclee organizatorice", „izomorfismul sau polarizarea imaginilor", „convergențe arhetipale".

Afinitatea între iubire şi moarte din spații culturale diferite (mituri greceşti pline de fatalitatea iubirii destructive, ca în imaginea războiului Troiei, fatalitatea iubirii din legenda lui Tristan şi al Isoldei, cea din piesa lui Shakespeare – **Romeo şi Julieta**, imaginea antică greacă a pasiunii fatale a Fedrei, a reginei Cretei, Pasifae, a Clitemnestrei din tragediile ciclului troian), permite o lectură inversă în cazul **Frumoasei din pădurea adormită**, moartea fiind învinsă de iubire. Numai aparent aceasta ar fi nucleul organizator de sensuri, pentru că inventarul constelațiilor de imagini ar trimite la alt palier de arhetipuri: Frumoasa din titlu se confundă cu pădurea şi cu somnul, cu alte cuvinte o cădere în inconştient. Uitarea celei de-a opta zână-ursitoare, care-şi ducea viața uitată într-un turn, ar reprezenta dinamismul obscur al psihicului. Bătrâna care va aduce în turnul prințesei fusul este ea însăşi o Parcă, de-altfel şi fusul trimite la timp, dar în deturnarea arhetipurilor el se leagă analogic de o entitate falică. Falusul, simbol al puterii şi al fecundității, axă a lumii (omphalos), reprezintă în egală măsură forțele instinctuale care anulează hotărârile conştiinței. Înțepătura fusului ia caracterul unei inițieri, iar sângele sugerează ritualul unei deflorări mistice. La căderea în somn a prințesei, natura însăşi este în regresie, oameni şi animale intră în somn, protejați de lumea vegetală: este abisul inconştientului. Drumul prințului căutător, prin pădurea de spini, prin

camerele palatului (un labirint - angoasă), funcționează ca o probă inițiatică mai aparte: locuri întunecoase, caverne, subterane, nopți reprezintă constelații arhetipale asimilabile unei catabaze, unei coborâri în infern, probe inițiatice care reinterpretate compun elementele unui coşmar, o angoasă de depăşire a pragului pubertar. Labirintul este spațiul angoasei, o spirală htoniană şi lunară, figurând pântecele feminin, Pământul – Mamă. În labirint, Tezeu găseşte o ieşire datorită firului Ariadnei, pe care Otto Rank îl asimilează cordonului ombilical. Eliberarea din labirint este o renaştere (a se citi o inițiere), care este raportată la traumatismele fătului la naştere: de la actul biologic sensul evoluează spre planul spiritual: ieşirea din pădurea adormită, ieşirea din labirint, ca probă inițiatică acoperă planul inconştientului, ale cărui ramificări subterane sunt infinite şi incontrolabile. Această unire simbolică şi cosmică (o hierogamie, în fapt) este constituită, în altă perspectivă, pe eforturile omului de a se elibera de sub puterea forțelor obscure ale inconştientului şi a urca la nivelul conştiinței morale, prin trecerea de la pulsiunile thanatosului la cele ale erosului, o dublă trezire a conştiinței. Prințul însă ascunde un secret: mama sa vitregă este căpcăun, actualizând fantasmele înspăimântătoare ale animalității, răul devorator, imagine a complexului de mutilare. Mitologia feminizează monştri teriomorfi ca Sfinxul, Sirenele, Stânca Caribda, magiciana infernală Circe, divinitatea morții Kali.

Căpcăunul este Orcus, arhetipul infernului şi a tenebrelor, şi în alt plan, natura instinctuală a omului (o imagine a insinctualității digestive sau sexuale, ca şi lupul – arhetip al agresivității sadice şi alimentare). Mama – căpcăun este în basmul analizat imaginea unui vis rău, proiectând sentimentul tulbure inspirat de brutalitatea forțelor instinctuale, ale animalității, ea simbolizează fantasmele de castrare, furia distructivă. Nu întâmplător mama castratoare cade victimă şerpilor, embleme falice.

Semnificația de ansamblu, dată de deturnarea arhetipurilor de către psihanaliză, este că un astfel de personaj, generator de angoasă ar reprezenta teama inconştientă de libido şi furtuna pasională declanşată de dispariția lui (moartea mamei – căpcăun este eliberarea din chingile complexului oedipian). Astfel, departe de a fi o poveste pentru copii, **Frumoasa din pădurea adormită** poate să-şi reorganizeze constelațiile arhetipale în direcția unei inițieri erotice, cu depăşirea blocajelor, tabu-urilor, sau a proiecției în exterior sub formă de fantasmare a dorințelor şi pulsiunilor inconştientului, ceea ce nu înseamnă că istoria unui prinț, proiecție a unui mit solar învingător (care-şi caută ca şi solarul Rama partea feminină, partea din sine ascunsă în tenebrele nopții), care eliberează energiile lumii, unind Yin şi Yang în marea nuntă cosmică, îşi pierde forța de sugestie.

Această dialectică a sensurilor arhetipurilor se naşte în credința lui Carl Gustav Yung (**Amintiri, vise, reflecții**), din sinteza pe care ființa umană o realizează între conştiință şi inconştient, între unicitatea persoanei umane ca atare şi moştenirea genetică a unui lung şir de strămoşi, între rațiunea individuală şi inconştientul colectiv. Omul apare ca produs, nu doar al rațiunii, al conştiinței, dar şi al inconştientului, marea necunoscută care traversează istoria civilizației sub forma unor mituri capabile să ne facă a intui (dacă nu a cunoaşte la propriu), esența vieții umane, conexiunile din univers, secretul morții şi al renaşterii ființelor.

În acest sens termenul „imaginar" funcționează ca un cuvânt sincretic, având legătură cu tot ceea ce este proces de reprezentare simbolică, cu procesele de narațiune mitică, cu mitul în care individul sau indivizii fabrică „sens", de la credințele religioase, filosofice la creația artistică; gândirea

umană neputând să modeleze totul în abstract trebuie să treacă prin naraţiuni, prin simbolizări (în acest sens funcţionarea naraţiunii mitice şi a simbolurilor în dialogurile platonice, fiind un exemplu ilustrativ).

Dacă Freud rămânea cu analiza mecanismelor psihice de generare a imaginilor în afara spiritualităţii (complexul lui Oedip), Yung admite intervenţia spiritualităţii, în vechiul concept de „mundus" care se transmite, în timp ce René Guénon merge mai departe admiţând toate formele de revelaţii care ar putea justifica naşterea simbolului. Constantin Noica (1934, **Mathesis sau bucuriile simple**), adânceşte clasica distincţie latinească anima / animus, definind sufletul aflat sub semnul femininului, ca un „timp al sufletului", un fel de prezent interminabil, care poartă masca timpului istoric şi calendaristic (se repetă), şi un „timp logic" sub semnul spiritului (animus) lucid, dătător de sensuri, ordonator al devenirii lumii; cele două entităţi funcţionează contemplator, nedestructiv. Acestă împletire funcţională permite şi reinterpretarea relaţiei arhetip, individ, comunitate, ireductibilă la mecanismul psihic inconştient, al vieţii instinctive, deschizînd interpretările vechilor simboluri arhetipale către o lume de ordine şi coeziune care există în afara individului, dar nu fără el. Orice act creativ uman (proiectat şi în naraţiunile simbolice), se identifică cu mişcarea progresivă spre sursa divină (reprezentată de lumină, în una din izomorfismele arhetipale), ceea ce pune sub semnul identităţii straturile profunde ale interiorităţii sufleteşti şi ordinea macrocosmosului.

„Iluminarea", mecanism şi arhetip în egală măsură, ar urma să se producă din interior, prin coborârea în adâncimile psihismului omenesc unde se regăseşte lumina divină (corelată în practica spiritualităţii răsăritene cu aşa–numita „coborâre a minţii în inimă, cunoaşterea interioară, drumul la centru" de care vorbeşte Eliade).

Privită ca nucleu al vieţii interioare, „inima" este în plan simbolic echivalentul „cavernei luminoase", într-o expresie clasică citată de René Guénon, centru vital corelat cu reprezentările luminiscente ale divinităţii (începând cu **Rig-Veda**, lumina era considerată drept expresia imagistică cea mai adecvată pentru spirit; Apollo al grecilor are drept poreclă „arcaşul", ceea ce trimite la arcul de raze, izomorfism al relaţiei lumină – spirit), ce sublinia identitatea de esenţă dintre spiritul omenesc şi divinitate. Şcoala buddhistă susţine că natura lui Buddha e prezentă în fiecare fiinţă umană şi chiar în fiecare fir de nisip, iudaismul ezoteric al **Torei** dă o semnificaţie cosmică omului făurit de Dumnezeu, care oglindeşte prin structura sa atât lucrarea lui Dumnezeu (cosmosul), cât şi revelaţia sa (Legea). Hermetiştii se întemeiau, la rândul lor, pe ideea că omul ca şi divinitatea se caracterizează prin „viaţă" şi „lumină". „Nous", intelectul divin, dă naştere demiurgului care face Lumea şi pe Anthropos, omul ceresc, care coboară din sferele superioare ademenit prin dragoste, naşte omul pământesc prin împreunarea cu natura, transformându-se în suflet uman, şi lumina în „nous" (omul regenerat şi eliberat de trup fiind nemuritor). Spre deosebire de aceste concepţii, viziunea creştină neagă identitatea de esenţă dintre om şi divinitate, dar „gândul" (adică reprezentarea conceptuală a luminii interioare) generează mecanismele afectivităţii, antrenează toate energiile interioare într-o unică aspiraţie spre principiul zămislitor de lumină, într-un elan de iubire care se răsfrânge asupra întregului univers, un fel de acord între sine şi lume.

Principiul analogiei (legând transcendentul de sensibil) generează o largă gamă de imagini arhetipale care să explice funcţionarea în sistem a

lumii create cu cea externă. În tradiția hermetică, pricipiul analogiei este exprimat prin acestă frază din Tabla de Smarald: „Ceea ce este jos este la fel cu ceea ce este sus, şi ceea ce este sus este la fel cu ceea ce este jos”, dar pentru a înțelege această formulă, ea ar putea fi raportată la simbolul „Pecetea lui Solomon”, format din două triunghiuri dispuse în sens invers unul față de celălalt (ca „energia încolăcită” din simbolul florii de lotus al imagisticii yoga).

Arhetipul sacrificiului, al jertfei, ca reiterare a sacrificiului primordial din narațiunile cosmogonice care povestesc despre crearea universului prin jertfa unei divinități, este o codare a ideii că viața ființei divine sacrificate ar funcționa ca un transfer de substanță divină, în urma căreia are loc comuniunea cu divinitatea şi transmiterea noii lumi a puterilor magice ale acesteia. Creația lumii ca şi sacrificiul sunt transferuri de „lumină”: Marduk – solarul succede zeiței Tiamat, din cosmogonia mesopotamiană **Enuma Eliş**, din al cărui timp sunt făcute cerul şi pământul, miturile hinduse vorbesc despre crearea lumii prin sacrificiu, din mădularele omului primordial Puruşa, ale cărui membre sunt identice cu părțile universului. Hesiod în **Theogonia** vorbeşte despre naşterea universului prin nunți cosmice succesive, dar precedate de uciderea monstrului Tiphon: spațiul se naşte din iradierea luminii. Identificarea luminii primordiale cu Logosul – Cuvânt în începutul Evangheliei după Ioan, leagă ideea de lumină ca atribut al divinității cu lumina spirituală, ceea ce permite definirea unei alte dimensiuni a arhetipurilor care au intrat în contaminare: „iluminarea inițiatică” (şi restaurarea luminii inițiatice), „soarele spiritual” care leagă analogic ordinea manifestării cosmice, şi iluminarea interioară în doctrinele inițiatice de tip masonic; primirea luminii reprezintă admiterea la inițiere, adică la cunoaşterea transfigurată pe care masonii au datoria s-o dobândească. Această perspectivă nu are caracter de noutate, analogia figurând deja în **Upanişade** unde „Sinele este luminat prin meditație, ca şi cum ar primi Lumina de la un izvor, altul decât el însuşi, apoi arzând la focul cunoaşterii spirituale (...)”. În aceste accepții lumina şi sacrificiul ca arhetipuri se suprapun cu alte complexe şi configurații simbolice: sacrificiul christic, lumina sacrificată, recuperează şi răscumpără păcatul uman; sacrificiul adeptului este o conversie sau o restaurare a condiției umane, din zona inferioară de existență către lumină.

Uneori acelaşi nucleu narativ are interpretări pornind de la arhetipuri diferite, unite prin aceeaşi polarizare a sensurilor de care vorbeşte G. Durand: **Balada Mănăstirii Argeşului**, focalizată pe figura meşterului Manole, ar propune fie un model icaric, unde Manole e comparat cu arhitectul labirintului din Cnossos, care pierzându-şi fiul se pierde pe sine în sacrificiul creației, fie modelul de hybris grecesc, care-l condiționează pe erou, după autoanaliză, fie plasarea eroului în centrul ritului marilor mistere eleusinice, care deşteaptă divinitățile chtoniene prin puterea divină a sacrificiului de tip dionysiac, în care eroul nu moare ci trece în nemurire, prin eliberarea sufletului ca în ritualul şi misterele orfice.

Un alt mod de configurare a unui arhetip în variante de sens, care trimit prin asimilare la acelaşi nucleu, ar fi răul „proiectat arhetipal inițial sub semnul unui animal, şarpele (arhetip cu multiple semnificații ulterioare) – o ființă vie măruntă, neînsemnată în comparație cu măreția şi absolutul Divinității. Contaminarea cu motivul morții apare de exemplu, în reinterpretare modernă, în cunoscuta gravură a lui Albrecht Dürer: **Cavalerul, Diavolul şi Moartea**, în care bătrânul, care poartă pe sine şerpi,

poartă şi în mână o clepsidră, se îndepărtează de reprezentările clasice ale thanatosului. Aceeaşi îndepărtare de arhetipul primar apare şi în **Cei patru cavaleri ai Apocalipsei**, unde moartea apare sub figura unui bătrân monstruos. În schimb, Diavolul corespunde unei arătări de formă animalieră care inspiră milă. Tot aşa, la Dante, diavolul, Lucifer zace în cel mai adânc cerc infernal, puțul trădătorilor, îngropat până la brâu: prezenţa răului este depăşită de imaginea pedepsitoare a morții, care reaşează valorile lumii terestre. În proiecțiile lumii moderne răul se împleteşte cu degradarea, absurdul şi moartea. Şarpele este un arhetip dublu, legat pe de o parte de coborâre în tenebre, ca şi sămânța, iar pe de altă parte, de înălțare ca şi săgeata sau pasărea.

Dacă, aşa cum comentează Gaston Bachelard, mitologiile naturale trec în actul literar în metaforă, constituită ca variații ale unei vechi imagini care generează emoția primitivă, iar imaginația literară poate evoca imagini latente, secundare, de fapt complexe de imagini arhetipale, atunci „şarpele" prezent în imaginile lui Dürer suprapune în constelația de imagini mai multe alegorii simbolice: o proiecție a sufletului omenesc, prin aspectul de săgeată întortocheată, care uneşte într-o dinamică imaginară spații chtoniene, mundane şi celeste, o proiecție a inconştientului, care după C. G. Yung ar cere o „arheologie psihologică" pentru a identifica emoția primitivă (frică / repulsie) care l-a asociat cu ideea de interdicție de tip falic, o proiecție poetică a imaginației frigului (inclusiv cadaveric, ceea ce trimite la ideea latentă „de moarte"), un semn al agresivității şi ostilității în metaforele hiperbolice onirice din poezia lui V. Hugo, semn al răului subteran şi al răului moral, fixat în imaginea râului care şerpuieşte. Printr-un sincretism imaginar, frânghia, panglica, implicate într-un scenariu aducător de moarte (sinucidere, execuție) sunt asimilate şarpelui (frânghia la egipteni era simbol al ascensiunii). De la eticheta psihanalizei, după care şarpele ar reprezenta funcția digestivă, intestinul, până la imaginea şarpelui seducător din fantasticul romantic (mlădierea celor trei şerpoaice din **Urciorul de aur** al lui Hoffmann) către punctul de plecare al şarpelui cosmic, din miturile cosmogonice, unde este materia originară din care se va plămădi dragonul sacrificial, din care se naşte lumea, simbol al eternității vii, întâlnim acelaşi arhetip în metaforă. În mod simbolic, „funia" ajunge să deseneze cadrul vieții în masoneria simbolică. Funia cu noduri este bogată în simboluri, căpătând semnificația de „lanț de unire" care reuneşte, sugerând fraternitatea masonică.

Vechiul arhetip al şarpelui care-şi muşcă coada considerat un simbol al eternității (ouroboros-ul antic), este, prin asocierea cu muşcătura (a păstorului Tammuz – într-o variantă, a perechii terestre a lui Orfeu – Euridice), devine un simbol al dialecticii viață – moarte (în acelaşi comentariu al lui Gaston Bachelard din **Pământul şi reveriile odihnei**). „Această dialectică va funcționa cu atât mai limpede cu cât unul dintre termenii săi este puternic dinamizat. Or, veninul este moartea însăşi, moartea materializată. Muşcătura mecanică, nu este nimic, doar această picătură mortală este totul. Picătură mortală, izvor de viață! Folosit la timpul potrivit, când astrele sunt favorabile, veninul vindecă şi întinereşte. Şarpele care-şi muşcă coada nu este un fir îndoit, un simplu inel de carne, este dialectica materială a vieții şi a morții, a morții care iese din viață şi a vieții care iese din moarte, nu asemenea contrariilor logicii platoniene, ci ca o exersare fără sfârşit a materiei morții şi a materiei vieții". Aplicând aceste considerații pe ideea de reverie poetică, Bachelard apreciază că „orice reverie este în noi o naştere",

iar demersul poetului (al artistului), este „o luptă împotriva unei reptile lăuntrice, împotriva duşmanului intim care unduieşte în propriul său trup”.

Asimilând, aici se găsesc analogiile posibile din gravurile lui Dürer, dar şi complexul simbolic al lui Laocoon, în care materia deja legendară a şarpelui (animalul misterios, animalul magic, animalul metamorfoză), contorsiunile lui Laocoon, preotul lui Apollo, chinuit de şerpii trimişi pe mare de Pallas-Athena, corespund în plan simbolic răsucirilor ființei. Modelul transpus în piatră, urmăreşte şi mai evident omologia dintre unduirile şarpelui şi zbaterea omului, într-o reprezentare în care răul (şarpele) se întâlneşte cu moartea pentru a sugera în acelaşi timp un permanent coşmar aflat sub semnul agresivității lumii şi a binelui, legând arhetipurile animalice de reprezentările conştiinței umane, apare imaginea unei depresii a persoanei (a artistului) până la treapta anxietății (a „neliniştitoarei stranietăți” de care vorbeşte Freud în studiul asupra **Straniului**).

În aceeaşi împletire de semnificații arhetipale cu „arheologia psihicului” funcționează „focul”: focul este dimensiune virtual transcendentă, este proiecție a luminii creatoare, purificatoare, început şi sfârşit de existență, este foc divin şi foc infernal, este ceea ce distruge dar şi imagine a iluminării, a spiritualizării, intelectul în forma lui revoltată. Focul este fecundator cosmic arhaic (focul hindus Agni), într-un ritual simbolic de unire hierogamică cu apa primordială pe care îl vom regăsi în ezoterismul renascentist alchimic, este Vishnu şi Varuna, ridicat la rang de Rege Universal în Rig Veda, foc cosmogonic dar şi foc ritual, inițiatic, de mistere: reactualizarea nopții cosmice primordiale. Hefaistos – meşteşugarul şchiop al zonei infernale greceşti, stăpâneşte focul, devenind păstrător logos-ului ascuns al lumii. Focul creştin este semn, mesaj al Divinității creatoare. Focul e probă în Ramayana: Sita, soția răpită trece o dată focul, proba demonstrând inocența, dar o refuză a doua oară şi trece în veşnicie, în moarte. Aici focul este regenerare spirituală, eliberare.

În **Psihanaliza focului**, Gaston Bachelard analizează focul ca un pretext al coborârii simbolice în adâncimile psihice ale subiectului, devenind un construct ontologic legat de profunzimile labirintice ale subconştientului colectiv; ştiința veche a sensurilor se întâlneşte cu filozofia şi psihanaliza, pentru a contura mecanismul „reveriei” poetice în imaginea elementului „foc”. Focul bachelardian este o ilustrare a inaccesibilului, grefat pe restricțiile copilăriei; stăpânirea focului presupunând inițieri profane de tipul putere, autoritate, responsabilitate. Respectul pentru sacralitatea focului generează gelozia față de adultul inițiat, „Complexul lui Prometeu”, tradus psihanalitic drept dorința secretă de preluare a autorității asupra focului şi de substituție a autorității maturului, ceea ce implică o dramă cognitivă. „Complexul lui Empedocle”, denumit astfel după identitatea celui care s-a sacrificat în foc, valorizându-şi momentul de trăire maximă, sugerează un extaz thanatic, venit din nevoia irepresibilă a trăirii eterne. La un alt nivel apare un foc sexualizat, existent parabolic în memoria culturală de la omul primitiv, care simte impulsul inconştient de imitație a gestului erotic, când aprinde focul, la alchimişti, care izolați de comunitate transfigurau, în experiențele lor, frustrări inconştiente, la artiştii romantici, conştienți de valoarea senzuală a focului („Complexul lui Novalis”). Acest amestec al sensurilor născut din experiențele artistului (beție extatică, halucinație, reverie alcoolică), îl proiectează prin simbolistica focului pe care îl stăpâneşte / care îl stăpâneşte, în condiția Demiurgului (a creatorului de univers), permițând unui complex arhaic fecund, focul, să intre în dialog cu „arheologia spiritului” şi „psihanaliza

socială”, pentru a defini nu relațiile cu cosmosul, din funcționarea primară a arhetipului, ci adâncurile trăirii individului.

Funcționarea alegorică şi analogică a semnificațiilor vechilor arhetipuri, generează din Evul Mediu şi Renaştere sensuri derivate care permit înrudirea între simbolismul specific pentru „opus alchemicum” şi reprezentarea de la nivelul construcției catedralelor medievale. Filiații între texte hermetice monumente şi opere literare, bazate pe ideea folosirii conştiente a simbologiei alchimice, sunt uneori evidente. Dacă Eliade a pus în evidență inventarul de arhetipuri născute din vechile credințe referitoare la imortalitatea sufletului în zona orientală, C. G. Yung a propus o ipoteză după care procesul descris în tratatele alchimice ar corespunde procesului de „individuare” a omului: procesul fabricării aurului este în acelaşi timp un proces de desăvârşire lăuntrică a adeptului. La prima vedere figurile dintr-un tratat alchimic sunt absolut incomprehensibile, dar după acceptarea lor apar duble, triple semnificații. Tratatele ilustrate, gravurile alchimice, impregnate de ideologia mişcărilor de tip rosacrucian din care gravorii şi tipografii făceau parte, sunt purtătoarele unor semnificații care au migrat de-a lungul secolelor spre operele de artă şi spre literatură.

Imagistica simbolică face parte din esența mentalității alchimice. Sensul pe care cuvântul îl exprimă doar imperfect, alchimistul l-a încredințat imaginii. Într-o emblemă alchimică din **Pandora** lui Reusner, comentată de G. C. Yung în **Psihologie şi alchimie**, din pântecul lui Ouroboros, închis într-o sferă transparentă, se înalță trandafirul alb şi cel roşu, ca „flori ale înțelepților”, în registrul de jos al imaginii este reprezentată „conjuncția soarelui şi a lunii”, iar între cele două registre apare „piatra filozofală”, fiul născut din incestul celor două principii astrale gemene, însăşi paradigma naşterii operei.

„Imaginația”, aşa cum o înțelegeau alchimiştii, este o cheie care permite accesul la depistarea mecanismului proiecției simbolice, care funcționează pe relații metonimice şi metaforice. S-au mai scris tomuri întregi despre **Melancoliile** eruditului gravor din Nürenberg, Albrecht Dürer, şi despre simbolismul lor profund ezoteric, care reia teme centrale din filozofia ocultă a Renaşterii. **Melancolia** I, singura ajunsă integral până azi, prin scara desăvârşirii cu şapte trepte care urcă la cer, prin uneltele de construcție răspândite pe jos, la care se adaugă compasul din mâna personajului central, orientează spre simbolismul inițiatic al confreriilor de arhitecți şi zidari. Simbolismul ascuns al personajelor din alegoriile lui Dürer îşi stabilizează semnificația în contextualitatea masonică: un personaj feminin înaripat, cu fața de culoare închisă (înaripata Fama – Faima, Zvonul), care va deveni emblema instrumentarului simbolic al masoneriei, un simbol de circulație îndelungată, de la textul lui Vergilius – **Eneida** la imaginea lui Dürer şi în iconografia mediilor rosacruciene (apărând în denumirea primului manifest Fama fraternitatis, 1614), celebra dark lady din sonetele shakespearene. Personajul feminin preferă instrumentul minții (compasul) şi priveşte apariția pe cer a unei stele negre („soarele negru” din alte interpretări), melancolicul Saturn. Obsesiva trimitere la 7, 7 trepte, 7 instrumente, 7 culori în curcubeu, balanța ca al şaptelea semn zodiacal, este constanta magică din suma cabbalistică (3 + 4). În tabloul Lojelor simbolice, Masoneria modernă a păstrat numărul 7 în strânsă corelație cu planeta Saturn, sub forma stelei cu şapte colțuri, aşezată deasupra unei scări ce urcă la cer (ca în **Melancolia** I), care-l figurează pe Marele Inițiat, pe omul perfect ridicat deasupra labirinticii sale îndoieli de sine. Înaripata Fama era semnul

menit să anunțe instaurarea domniei bătrânului timpurilor, Saturn, care devenea personajul central în **Melancolia** II, distrusă sau ascunsă (dar ale cărei descrieri şi reproiecții s-au păstrat). Saturn, patronul cunoaşterii inițiatice, ipostazat ca un filozof bătrân, cu ochii închişi, din care cauză pare orb (este evidentă trimiterea imaginii lui Sadoveanu din **Creanga de aur**, care proiectează magul ca revelat numai celor inițiați sau poeților, ori aceeaşi imagine reconstituită fragmentar în **Strigoii, Egipetul, Povestea magului călător în stele,** din arhetipul inițiatic eminescian). Coronița (de salcâm) de pe fruntea lui Saturn, corespunde celei a personajului feminin din **Melancolia** I (muşchiul din pletele magului eminescian). Bătrânul Saturn orb şi clarvăzător, cu semnul ciclicității timpului pe frunte (cercul lui Yin şi Yang) va traversa lirica engleză până la preromantici şi romantici (**Hyperion** al lui Keats sau Odele asupra nemuririi ale lui Wordsworth). Secolul al XX-lea reia imaginea în **Doktor Faustus** al lui Thomas Mann. Sadoveanu asimilează şi proiectează narativ, imaginea magului eminescian proiectată liric pe fundalul tradițiilor ezoterice şi inițiatice din Lojele masonice, trimițând la „prestigiul veşniciei dat de atingerea nemuritoarei Tradiții Primordiale”.

Arhetipul stelei ca şi a fecioarei din inventarul antic, se metamorfozează, se contaminează cu elemente din constelații diferite: „Steaua inițierii” din Lojele masonice călăuzeşte drumul către sine al fiecărui candidat, luminându-i paşii în aceste călătorii ritualice. Proiecția înțelepciunii divine ca personaj feminin are şi ea rădăcini arhetipale în imaginea Athenei, trecând prin glosele iudaice din Cântarea Cântărilor, spre imaginea medievală a Madonnei Intelligenza, Madonna Angelicata, călăuza mistică a lui Dante, o iubire celestă în marginea căreia stă întregul ezoterism al ordinelor secrete occidentale, o transgresare a iubirii sensibile în plan intelectiv. De la Orfeu, Ulise, Enea, finalitatea parcursurilor intelective va fi simbolizată printr-o entitate feminină substitut al tuturor misterelor eterne ale Sfântului Spirit. Arhetipul unificator este încercarea sufletului uman de a atinge nemurirea. Este vorba de aceeaşi lege cosmică despre care vorbeşte întregul poem dantesc, fixată în versul final: „Iubirea care mişcă sori şi stele”. Fecioara, femininul, ca reprezentare a unor proiecții ezoterice ale ascensiunii intelectului, apare şi în textul medieval francez **Mélusine** (1387, Jean d’Arras), în care melusina a ajuns să reprezinte în iconografia alchimică „spiritul lui Mercur” şi în acelaşi timp un simbol al metamorfozei adeptului, care va fi recuperat de imageria masonică. Contextul ezoteric al generării sensului la un poem ca **Divina Comedie** a lui Dante, pe care George Coşbuc l-a tradus şi adnotat timp de 20 de ani, ca şi, probabil, apartenența la masonerie, face ca nunta țărănească din Nunta Zamfirei să închidă un sistem de simboluri legate de Marea nuntă cosmică, acea „unio mystica”, treapta ultimă a oricărei inițieri, ilustrând trecerea de la „contemplatio” la „illuminatio”. Fecioara – trandafir trimite la hierogamia ezoterică din **Cântarea Cântărilor**. Imaginea este dublată de imaginea lui Marsilio Ficino (**Despre dragoste**) în care intelectul se uneşte cu „Mintea Angelică” prin intermediul lui Amor, care poartă sufletele în cer („iubirea care mişcă sori şi stele” de la Dante), o mistică a iubirii transcendente, taină divină şi cosmică.

Călătoria arhetipurilor către ezoterism, face ca o clasică catabază descrisă de Homer, „descens ad inferos”, să devină la Dante, în **Divina Comedie**, o coborâre în infernul interior, un spațiu infernal devenit „cameră întunecoasă de chibzuință”, să însemne ruperea legăturilor terestre şi clarviziune. Coborârea spiritului, ritual intermediată (coborârea în grota de la Eleusis, în Infern, în cazul lui Orfeu, în împărăția morților) devine simbolic, o

acumulare de putere sau cunoştinţe prin cei morţi (Ulise care „convoacă” umbrele în Odiseea, sau Eneas în Eneida), sau iniţiatic o revenire la origine. Ritmul invers, al ascensiunii, „ascensus ad superos”, călăuzită de acelaşi vector dantesc al confreriei Fedelli d’amore (o Madonna Angelicata), să devină o călăuză către sine. Anabaza devine fie o ascensiune imaginară a spiritului (ca în tantrism), fie rituală (ascensiunea clasică pe un munte sacru), fie spre ceruri (paradis terestru sau ceresc, insule solare ale prea fericiţilor” din miturile platonice, barca lui Ra, din spiritualitatea ascensională egipteană). Semnificaţia arhetipului (concepută complementar catabazei), merge de la iniţiere, vindecare, purificare sufletească, la acces la nemurire, extaz, („zbor” în sensul doctrinelor indice).

Aceeaşi trecere de la arhetipul primar la o semnificaţie pur spirituală şi individuală, există în „piatra cubică cu vârf” a masoneriei speculative: de la simbolul muntelui, al piramidei sau al oricărei construcţii sacre, la semnificarea cerului, sacrului ca punct final al ascensiunii, la semnificarea muncii omului care vrea să mulţumească lui Dumnezeu prin rugăciune (sau construcţia unei lucrări sacre), către lucrarea omului asupra lui însuşi şi posibilitatea ca el să atingă lumea iniţiatică. În reprezentare schematică, imaginea ar putea fi şi un triunghi, reprezentând lumea organizată, înfăptuită, imaginea universului (din reprezentările upanişadice şi chiar pitagorice), dar şi treptele naşterii iniţiatului sau imaginea Marelui Arhitect simbolizat prin Triunghiul Divin aşezat la Orient, contaminări succesive, după cum şi muntele, scara, pomul, care semnifică în interpretări succesive ridicare, înălţare, asceză, iniţiere, se topesc în simbolistica solară a crucii latine, care-l evocă pe Iisus. Mişcarea de sens înglobează şi trecerea de la semnificaţiile suferinţei la cele ale învierii şi ale puterii nelimitate şi veşnice a Divinităţii creştine. Potenţarea arhetipală a crucii este dată, imagistic, de înscrierea într-un cerc, generând o altă linie de constelaţii simbolice în care apare şi simbolismul centrului şi al cercurilor concentrice, care trec de la proiecţia cosmică şi ciclică, arhaică, la desăvârşirea spirituală (perfecţionare interioară, în budismul Zen), la transcendenţa fără început şi fără sfârşit din simbolistica creştină (în care apare şi combinarea cu pătratul, ca în ezoterismul cabbaliştilor).

4. Modelul grec.
Forme ale memoriei generice

Spirite imaginative, grecii găsesc toposuri pentru a da expresie reflecțiilor lor asupra lumii: vechi legende sunt scoase la lumină şi devin motive emblematice asemenea celui al lui Oedip, al lânei de aur, al lui Prometeu; personaje istorice pătrund în literatură şi capătă dimensiuni legendare: Socrate, Pericle, Alexandru Macedon; altele sunt produsul imaginației, Dafnis şi Chloe. Dar toate aceste personaje, legendare, istorice sau fictive, pornind din cultura greacă se regăsesc în toate literaturile europene, pentru că asediul Troiei, victoriile de la Maraton şi Salamina, campaniile lui Alexandru, se metamorfozează, perpetuate prin tradiția literară; Itaca este ținta „nostos-ului" (al „întoarcerii" lui Ulise), Creta este locul misteriosului „labirint", Argosul este țara lui Agamemnon, Teba este cetatea suferinței lui Oedip, Delphi este „omphalosul", buricul lumii greceşti, Arcadia este spațiul „vârstei de aur", Lesbos este insula poetesei Sapho. Este o lume care naşte mituri culturale, pe spații geografice reperabile, pe care memoria culturală le proiectează în sacralitate prin vocea poetului „orb". Este o lume despre care, la modul figurat, se poate spune că stă sub semnul „textului": nu întâmplător în secolul al VI-lea î.e.n., Pisistrate decretează recitarea integrală a **Iliadei** şi **Odiseei** la Panatenee, oferind grecului modelele lumii culturale de apartenență. Când Ulise descrie Itaca, lecția de iubire pentru origini, transformă spațiul textului într-un spațiu real (deşi multe exegeze plasează Itaca în spații îndepărtate celui cultural grec):

„Eu locuiesc în Itaca, limpezitul ostrov,
Pietroasă, aspră-i Itaca, dar ca bună mamă creşte feciori voinici;
Şi-apoi nimic mai dulce ca țara, ei nu pot vedea pe lume."

Acelaşi Sofocle, care tânăr adolescent condusese paianul victoriei (de la Salamina, unde bătrânul Eschil luptase), va scrie în **Oedip la Colonos**, un text vibrant, pe fundalul unui cor care-i înfățişează lui Oedip orb, cetatea Athenei:

„Frumos e-aici măslinul cel cu frunze albăstrui,
ca nicăieri. El hrană dă copiilor.
Nu-l poate prăpădi nici un vrăjmaş, nici tânăr, nici bătrân.
Asupra lui veghează Zeus, străjer măslinilor sfințiți
Şi-Atena cea cu ochi pătrunzători."

Şi poate nu întâmplător în acest spațiu sanctificat de sentimentul apartenenței (Sofocle e născut la Colonos), este plasată cea mai importantă conversie a lumii greceşti: în finalul **Orestiei** lui Eschil, întunecatele Furii (Eriniile) erau transformate în paşnice divinități, menite să apere livada sacră a Atenei de la Colonos (**Eumenidele**), prin voința zeilor luminoşi ai rațiunii.

Sub această Grecie a spiritului triumfător, descoperim o altă Grecie, a visului, a nebuniei, a pasiunilor incandescente, a spaimelor şi angoasei, din mitologiile, tragediile şi din epopeile homerice. Această dublă proiecție este evidentă în structurarea Acropolei ateniene: pe de o parte edificii având menirea imortalizării gloriei Athenei: Propileele, spațiul de pătrundere al procesiunilor, Partenonul, templul Atenei Nike şi Erehteionul, pe de altă parte scuturile de bronz ale perşilor învinşi din care s-a făcut statuia de 8m înălțime, realizată de Fidias; pe de o parte agora atheniană, loc de întâlnire al filozofilor şi literaților, iar pe de altă parte lumea labirintică descoperită sub acropola atheniană (G. R. Hocke – **Lumea ca labirint**) şi, în partea sudică a

Acropolei, teatrul zeului străin, Dionysos.

Începând cu secolul al XVIII-lea se recomandă tot mai insistent întoarcerea la idealurile culturii greceşti, model nepreţuit de echilibru. Winchelmann se numără printre primii care dau tonul acestei chemări: el propune imaginea unei Grecii senine, pornind chiar de la modul de viață al grecului, caracterizat prin armonie intelectuală, corporală şi socială. Seninătatea Greciei este argumentul decisiv în favoarea unei reforme morale care contribuie la schimbarea climatului spiritual german şi european (Goethe însuşi, mai târziu, aduce o înseninare de sine şi a artei sale, evidentă în Faust II, după periplul greco-roman; Hölderlin propune un spațiu al marilor trăiri exemplare în **Hyperion sau Ermitul în Grecia**).

Veacul al XIX-lea aduce cu sine imaginea unei noi Grecii prin studiile lui Jakob Burckhardt, care sparge tiparele Greciei tradiționale, calme şi câmpeneşti, arătând că zeii erau lipsiți de moralitate, iar prin cetățile greceşti inechitatea şi trivialul făceau legea. Friederich Nietzsche, audiind cursurile lui Burckhardt, elaborează în **Naşterea Tragediei**, imaginea Greciei tragice şi agonice, accentuând pe durerile existenței şi proslăvind cultul orgiastic al lui Dionysos, singurul capabil să declanşeze ispăşirea (în poeziile sale **Pentru Marile Eleusinii, Dionisiacă, Nietzsche** ori **Pytagora**, aparținând perioadei numite „parnasiană”, Ion Barbu se ataşează de viziunea lui Nietzsche asupra lumii greceşti).

Această lume de contraste, ascunsă în inima Greciei senine, este evidentă în mitul „Veşnicei reîntoarceri” (personificat de pasărea Phoenix): ființa absolută şi principiul neființei şi al materiei stau față în față: sufletul reîntorcându-se la spiritul pur, la divinitate; spiritul supraviețuieşte dar fără a mai păstra memorie şi conştiință. După Democrit, sufletul, care după moarte se integrează în sufletul universal, este fragment din totalitatea fluidului de foc; pentru orfici, sufletul ieşind din trupul – mormânt, intră în alte trupuri, după un timp de pedeapsă în Hades, mântuirea fiind posibilă prin ritual şi asceză. Din altă perspectivă, nemurirea nu este a individului, ci a zeului, sau mai exact a divinului care se află în el. Pentru sufletul grec, divinitatea înseamnă perfecțiune, supremă determinare. Spațiul acestor suprapuneri de contrarii este prin excelență Delphi: proiectat pe magnificul Parnas, spațiu al manifestării armoniilor cosmice prin jocul muzelor, protectoare ale artelor, el este un spațiu al gândirii eliberate, aflate sub lumina protectoare a lui Apollo, „arcaşul”, simbol al spiritului (aflat el însuşi între solarul Zeus şi zeița nopții înstelate, Leda, care i-a dat naştere), dar şi învingătorul şarpelui monstruos Python, eliberatorul matricei, „omphalosului”. Aci, la Delphi, înțeleapta preoteasă a lui Apollo, Pythia, aşezată pe un trepied de aur, învelit în pielea şarpelui Python, trepied ce se afla deasupra unei grote adânci şi fumegânde, bolborosea profeții, pentru care întreaga lume a Eladei venea în pelerinaj către acest sanctuar. În opoziție cu spațiul tenebrelor din care veneau profețiile Pythiei, apa Castaliei favoriza purificările, după cum tradiția spune că pe frontispiciul templului lui Apollo erau gravate celebrele cuvinte: „Cunoaşte-te pe tine însuți”. Adică a-ți măsura puterile fizice, intelectuale şi sufleteşti pe drumul desăvârşirii, a cunoaşterii de sine, pentru a atinge adevărul lumii. Drumul la Delphi, pelerinajul la Delphi, era o meditație în mişcare, o asceză asociată cu magnetismul spiritual al zonelor sacre. El era motivat de dorința de salvare a sufletului, de cunoaştere de sine, generând, într-o proiecție mitică, transfigurări, iluminări. Chiar dispunerea este inițiatică la Delphi, de la bază spre pisc în trepte, o piramidă pe care o urci realizând o piramidă lăuntrică. Astfel apolinicul nu este numai contemplare senină, echilibru ci şi latura de umbră care se îmbracă în hainele lui Dionysos, adică

dezlănțuire a forțelor primare, instinctive, amândouă, în egală măsură, eliberatoare, descătuşând energiile (ale minții sau ale trupului, în complementaritate), după observația lui Nietzsche, în **Naşterea tragediei din spiritul muzicii**, 1872. Această complementaritate este oglinda în care se vede artistul, creatorul din nuvela lui Thomas Mann, **Moarte la Veneția**: cunoaşterea de sine, apărută într-o călătorie simbolică la Veneția, i-a arătat că sub apolinicul creației sale, stă latent, pregătit să iasă la suprafață, forța transformatoare a dionysiacului, într-o permanentă încleştare de forțe, care generează creația.

Modelul orfic rămâne exemplar pentru relația generică dintre contrariile lumii greceşti, văzute în armonia pe care mitul şi arta în general, poezia şi muzica în special, o instituie, pentru că Orfeu se situează într-un spațiu care leagă magia, ruga, incantația de sacrificii şi ofrandă, din vechile mistere, cu iubirea romanticilor pentru poezie şi mit, ca materie originară din care se naşte intuirea generală a universului. Eliade comenta sincretismul unor manifestări rituale, cum ar fi cele de tip orfic, apreciind că autonomia dansului, a poeziei, a artelor plastice este o descoperire recentă, pentru că la originea lor toate aceste lumi imaginare aveau totuşi o valoare şi o funcție religioasă. Într-un val de viziuni şi proiecții ulterioare, pitagoreicii vedeau întregul univers redus la număr şi armonie, printr-un principiu armonic venind dinspre orfici: „Armonia” mijlocită prin muzică şi poezie, devenea îndrumătoare a sufletelor; în sistemul orfico-pitagoreic muzica avea asociată o funcție similară cuvântului, în calmarea sau stimularea pornirilor sufleteşti (comparația cu funcția dansului din cosmologia indiană, reprezentată de simbolistica lui Şiva – dansatorul, închis în cercul ciclicității universale, nu face decât să redefinească lumea ca armonie). Sunetul este semnul revelației, a magiei care participă la revelarea adevărului divin, a mecanismului logosului sacru, semn a stăpânirii haosului: muzica lui Orfeu ca şi silaba sacră a construcției de sine din **Upanişade**, muzica de sfere a lui Pitagora, cântecul sirenelor pe care numai Ulise, cunoscătorul, poate să-l audă, sunt expresii ale traseului pe care gândirea inițiată (conştiința treează) le străbate către ritmul universal, infinit, al creației divine, indiferent de numele pe care acest logos etern l-ar avea.

Datele mitului sunt organizate pe trei trepte de semnificații, fiecare epocă reinterpretând şi deformând mitul: Orfeu – cântărețul miraculos, care prin cântec animă materia şi dă glas neînsuflețitului; Orfeu din povestea coborârii în universul morților pentru a recupera, de la zeitățile infernale, pe Euridice, soția muşcată de un şarpe; Orfeu sfâşiat de baccante, într-un ritual sacrificial dionysiac. Semnul unificator din cele trei trepte ale mitului orfic se află în subteranele legendarului, el este eroul unei bogate literaturi ezoterice, reprezentând „inițiatul”, plasat între cele două forțe eliberatoare ale lumii greceşti: apolinicul aspirației „cântărețului” şi dionysiacul învierii unei divinități universale. Ca sens derivat ulterior, orfismul născut pe fondul cultului unor divinități chtoniene (Persefona, Demetra), devine ritual, presupunând purificări şi asceză, trepte menite a-l călăuzi pe inițiat dincolo de obstacolele şi primejdiile lumii infernale, într-un rit de imortalitate. Platon aminteşte în dialogurile sale (**Republica, Cratylos, Phaidon**) de tehnicile purificatorii care ar elibera adepții de suferințele din Infern, sau de sufletul închis în corp, ca într-un mormânt, pentru care existența întrupată seamănă a moarte şi care, prin purificări şi inițieri, nu s-ar mai reîncarna.

Poemele orfice timpurii (secolul al V-lea, î.e.n.) proiectează înlocuirea extazului orgiastic eliberator de tip dionysiac, cu catharsisul purificărilor apolinice. Textele atribuite orficilor, imnuri orfice (în fapt, imnuri solare

dominate de sentimentul naturii eterne), păstrate fragmentar, legende sacre, atribuite unor poeţi iniţiaţi sau chiar lui Orfeu însuşi, fragmente din **Argonauticele** atribuite lui Apollonius din Rhodos, fragmente din **Biblioteca istorică** a lui Diodor din Sicilia, realizează un portret al lui Orfeu, în care apar virtuţi sacre şi magice dar şi legarea lui rituală de ritmurile cosmice, conceptual vorbind, realizând fragmentar o teogonie orfică, uneori chiar imnuri de anticipare alchimică – ca în imnul închinat „cristalului" din **Pietrele rare**.

Cea de-a treia componentă a mitului încheie mitul lui Orfeu, prin zdrobirea, reducerea la tăcere a lui Orfeu şi a cântecului său. Dispariţia corporală, după sfâşierea sacrificială (ca Osiris din complexul ritual egiptean), nu închide şi istoria cântecului, care, ca în **Sonetele către Orfeu** ale lui R. M. Rilke, continuă să se facă auzit ca forţă modelatoare a artei care învinge moartea:

„Tu, însă divinule, tu, până a capăt cântând
când, dispreţuită, s-a năpustit hoarda menadelor,
le-ai covârşit cu ordinea ta, minunând,
din nimicitoare a crescut cântecul tău ziditor"

Motivul morţii şi regenerării lui Orfeu (migrat, după părerea specialiştilor în arealul creştin) a fost socotit şi o metaforă a dezarticulării artei şi a limbajului, şi în ultimă instanţă a conştiinţei umane, reprezentată de „lira fără strune".

Lira orfică dezarticulată, imagine modernă a „tăcerii" ca limbaj, din mişcările de avangardă (de la protestul lui Rimbaud sau Tzara, la metamorfozele teatrale ale lui Jarry), numeroaselor metamorfoze prin care a trecut eroul mitic Orfeu, li se adaugă „tăcerea orfică". Dacă orficul este asociat puterii de comunicare, „tăcerea" este o alternativă, este după George Steiner o negare a lui Orfeu şi a armoniei universale pe care acesta o simbolizează, căci „nimic nu vorbeşte mai tare decât poemul nescris", iar „limbajul tăcerii îl sfâşie pe Orfeu mai categoric decât l-au sfâşiat femeile din Tracia" (**Limbaj şi linişte**, secolul 20, 9/1969). Extinzând analiza, Maurice Blanchot (**Le livre à venir**) vede în eşecul lui Orfeu de a o salva pe Euridice şi în sfâşierea eroului, simboluri ale limitelor literaturii, ale dezintegrării limbajului (vezi şi Roland Barthes – **Gradul zero al scriiturii**).

Biografia mitică a lui Orfeu, proiectată literar va avea o călătorie lungă, de la dialogurile platonice la tragedia greacă (Euripide – Alcesta), la **Georgicele** lui Vergilius, **Metamorfozele** lui Ovidiu (la poeţii latini catabaza este centrul demersului alegoric), spre Orfeu al lui Dante, din primul cerc infernal, spre convenţiile poeziei lui Petrarca, şi spre aplicaţiile încărcate de ezoterism ale poeţilor şi filozofilor Academiei platonice din Florenţa. Poezia barocului clişeizează lira lui Orfeu iar romantismul repune în drepturi dimensiunea tragică: Orfeu va fi regândit de Novalis, Goethe, Shelley, Hugo, reaşezat ca mit al poeziei moderne de Valéry, Mallarmé, Apollinaire.

Lira dusă de valuri, capul cântăreţului călătorind către insula Delos, cântă nemuritoarea putere a artei şi a sufletului. Imaginile au devenit deja clişee, legătura cu centrul misterelor orfice pierzându-se.

În mişcarea generală de recuperare a mitului de către romantici, se încadrează şi fascinaţia eminesciană pentru „harfa sfărâmată" a lui Orfeu: văzut fie într-o tragică dezrădăcinare, rătăcind pe ţărmul Traciei, cântându-şi durerea (**Odin şi Poetul**), fie în capitolul închinat Greciei antice din **Memento mori**, unde alături de embleme ale spiritualităţii greceşti, Poetul apare în viziunea scenică a gestului revoltatului, de sfărâmare a harfei, urmată de azvârlirea ei în mare (elemente neîntâlnite în funcţionarea mitului, dar

sprijinite de gestica elocventă romantică), în acea mare eternă din care s-a născut Grecia, imaginând astfel nu distrugerea cosmică ci tragismul încheierii unei civilizații, pe care cântecul o reaminteşte.

Ambiguitatea gestului orfic (aruncarea în cosmos ar fi antrenat mişcarea dezarmonică, curgerea lumii după coardele rupte ale lirei) construit de viziunea eminesciană, permite o meditație mutată de pe condiția individului pe infinita mişcare universală, apropiind paradoxal speculația poetică de eliberarea din constrângerile materialității din misterele orfice (element aflat în subteranele viziunii), poezia păstrând dezamăgirea legendarului poet în fața eşecului eternității, rămasă în cântec (în **Sarmis**, îmbarcarea pe o „navă” a cântărețului, împrumută ceva din mesajul eternei reîntoarceri din insula Avalon a puterii spirituale a regelui Arthur, care era nemuritoare).

Nu putem părăsi mitul lui Oedip şi prin reflexie lumea orfică, fără să legăm constelațiile de imagini comentate din spațiul ficțiunii poetice de un element esențial din riturile de inițiere de la Eleusis (prezentate de Arnold Van Gennep în **Rituri de trecere**, 1909), conform cărora inițierea ar fi funcționat în spațiul grec ca o „reprezentare”, care dramatiza moartea şi renaşterea novicelui, organizată în trepte care ar semăna cu narativizarea din mit: traversarea unei săli întunecate, împărțite în compartimente care trimit la regiunile infernale (ca în arhitectura Infernului lui Dante), urcarea unei scări, reprezentând sosirea în regiuni luminate (ca ieşirea către „lumini şi stele” de la Dante), dar elementul esențial ține de pregătirea preliminară: o despărțire de impuri, de lumea profană, oficiată de hierofant (preotul mag). Separarea de profan, presupunea scăldatul în mare ca rit de purificare şi procesiunea Atena – Eleusis. Ca în complexul ritual Isis – Osiris, cu care lumea orfică are strânse legături, descompunerea şi recompunerea asigurau trecerea cosmică spre lumină. Separarea de Euridice, călătoria pe structura catabază / anabază, sfâşierea de către baccante, călătoria capului cântărețului pe mare până la templul lui Apollo din Delos (sau din alte insule care-şi împart legenda), ar putea corespunde sensului acestor ceremonii subterane pe care poezia le reconsideră în epoca ezoterismului romantic, în special. Să amintim că „**Dezmembrarea lui Orfeu**” este titlul unui studiu celebru asupra strategiilor din sfera poeticii postmoderne. (Ihab Hassan, **The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature**, 1971), în care literatura se consumă / se sfâşie pe sine pentru a renaşte literatură. Despre vocea cântărețului dispărut, devenită „tăcere”, imaginea poeziei „tăcerii” ca o formă a conştiinței de sine a lumii moderne obsedate de non-comunicare, am vorbit deja (se poate cita şi studiul aceluiaşi Ihab Hassan – **The Literature of Silence**, în **The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture**, 1987).

Drumul care duce spre miturile vechii Grecii este un drum metaistoric, o cale sacră care duce către centrul simbolic al lumii greceşti, care trece prin traseul labirintului, acest „iter perfectionis” (ca şi semnul acelui „iter mentis” – traseu spiritual către iubirea divină din alegoria poemului dantesc), rezervat încercărilor inițiatice, care duce către cereasca „măsură” apolinică de la Delphi, unde, simbolic vorbind, funcționează un „axis mundi” înrădăcinat în corpul şarpelui sacrificat şi aspirând către cer, spre Apollo, cheia de boltă a cerului delphic, un fel de „măslin” sacru, care regăseşte rădăcinile tuturor luminilor care au învins bezna („arborele luminii” devenit simbol al Athenei, reconciliază puterile telurice ale şarpelui, aflat şi el în heraldica zeiței, cu seninătatea rațiunii). Zămislirea modelului eroic grec, săvârşită între labirint şi Acropole, dă calmului clasic grec o aparență de culme efemeră, a unui triumf

destinat a fi veşnic reluat, pentru că tensiunea forţelor labirintice nu cedează niciodată. Îl cităm aici pe Albert Camus cu vestitul eseu **Mitul lui Sisif**, 1942, în care armoniile contrariilor, din lumea greacă, renasc: „Îl las pe Sisif la poalele muntelui. Ne întoarcem întotdeauna la povara noastră. Dar Sisif ne învaţă fidelitatea superioară care îi neagă pe zei şi înalţă stâncile. Şi el socoteşte că totul e bine. Acest univers rămas fără de stăpân nu-i pare nici steril nici neînsemnat. Fiecare grăunte al acestui munte plin de întuneric alcătuieşte o lume. Lupta însăşi către înălţimi e de-ajuns spre a umple un suflet omenesc. Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit.”

Există un moment în care se naşte o nouă atitudine faţă de lume, când diferenţierea faţă de civilizaţiile orientului antic este dată de semnificaţiile gânditorilor greci, când Grecia nu este numai un loc geografic individualizat ci un spaţiu spiritual, o structură culturală care include între noi bariere, filozofic constituite, forme şi norme esenţiale orientale.

Fundamentul acestei schimbări de paradigmă se află în chiar concepţia hindusă a unei justiţii imanente ce ajută virtutea să înfrângă orice obstacol, chiar şi pe acela al destinului, care la indieni e mobil, reversibil, supus metamorfozelor, fără să deţină implacabila fixitate greacă ulterioară. Destinul indic poate fi învins de om când karma sa, adică efectul acţiunilor sale, atinge cea mai înaltă desăvârşire morală, în timp ce eroii epici europeni ieşiţi din modelul grec al lui Hercule, Icar, Ahile, îşi află invariabil sfârşitul într-o moarte violentă şi nedreaptă (Siegfried, Rolland), indiferent de înalta ţinută morală demonstrată de faptele eroice; dharma – legea datoriei morale şi a virtuţii, care prin focul ei pur conjură primejdia anihilării totale, îi salvează pe fraţii Pandara din **Mahabharata** şi pe Rama şi Lakshmana din **Ramayana**, în timp ce spiritul grec european deja generează lumea tragicului, pornind de la Homer sau Eschil. Naşterea filozofiei greceşti (fără ruperea punţilor cu fertilul Orient de contact în Asia Mică) pune raţiunea ca principiu analitic în geneza lumilor cosmice şi spirituale: odată cu eleaţii şi ionienii principiul de origine al lumii materiale este văzut legat de dialectica lumii, fără ca prin asta să vedem o atitudine nereligioasă; construcţia logică a acestor maeştri, rămasă fragmentar, derivă lumea vizibilă din apă, foc, sau conjuncţia lor (Tales din Milet, Heraclit din Efes, Empedocle din Agrigent), conceptul de „infinit” al lui Anaximandru, lărgeşte perspectiva, transpunerea armoniei cosmice în formele matematice îi aparţine lui Pitagora din Samos, acelaşi căruia destinul timpului îi acordă un loc în doctrinele iniţiatice ale imortalităţii şi transmigraţiei sufletului.

Este un drum al spiritului grec, de cosmogoniile orientale (babiloniană şi egipteană), care porneau dintr-un ocean primordial, la apa ca principiu al lumii, al lui Thales (un fel de arhé, avant la lettre), de la focul cosmogonic divin oriental, la „focul veşnic al lumii”, în care „totul curge”, origine şi punct de întoarcere al tuturor lucrurilor, al lui Heraclit, elemente de perspectivă spirituală care peste secole se vor întâlni cu „das Sein” al lui Heidegger, sau cu „l’Être” al lui Sartre. Uneori figura gânditorului trece în legendă, fiind greu de spus ce aparţine lui Pitagora, de exemplu, din pitagoreism. Celebrele **Versuri de aur** (**Carmen auream**), sau **Cuvântarea sacră**, compilaţii tardive, sunt pline de învăţăminte morale, depăşind spaţiul filozofic de manifestare, definind modelul ideal al lumii greceşti: „Fii mereu egal cu tine însuţi”, „Legiuitorule! Nu lăsa oamenilor de stat timpul să se deprindă cu puterea şi onorurile.”

Această lume a aşezat la baza culturii europene mari concepte ale esteticii, în jurul cărora oscilează istoria artei din antichitate până azi: „mimesis” şi „poiein”: de la Aristotel, unde mimesis-ul (imitaţia) e esenţa

poeziei şi a celorlalte arte, până la „estetica geniului”, care în numele originalităţii şi libertăţii în artă, impune spiritul creator, viu, ostil imitaţiei, drumul acoperă secole. Lui mimesis i se va opune poiein, primatul imitaţiei (canon antic şi clasic), cheie pentru interpretarea artei clasice, numai ulterior, pentru că antichitatea privea unitar cele două concepte: pentru Aristotel (**Poetica**), natura apare ca o fiinţă vie, înzestrată cu forţă de creaţie, şi a imita natura înseamnă a imita creaţia ei, a imita procedeele care se constată în natură la formarea lucrurilor. În artă acelaşi principiu creator se afirmă prin imitaţia lumii (create). În acest sens arta imită natura, procedeele sale, în modul său de a lucra, creează ea însăşi ca şi natura. Astfel, în lumea greacă, arta e pe de o parte imitaţie, pe de alta creaţie, după cum un proiect ce emană din spirit, şi sensul lui mimesis însuşi aparţine sferei lui „poiesis”, activităţii creatoare şi formative; cele două concepte, la Aristotel, converg reciproc în „energeia”, maximul de vitalitate reprezentativă a artei. Şi la Platon, poezia în general, e definită ca „creaţie şi imitaţie” (i poietike kai mimesis).

În lumea cetăţii greceşti se nasc alte „lumini” decât ale tradiţiei, modelele care funcţionează pentru Homer cad în uitare – un fel de revoluţie pedagogică este declanşată de sofişti. Problema sofiştilor e omul politic şi formarea sa (Platon, **Protagoras**), dar mai important e impactul asupra unei generaţii de gânditori care vor schimba raportul dintre norma cetăţii şi conduita umană: Socrate, Platon, Aristotel, pentru că mai mult decât filozofi, ei sunt profesori, şi acuzaţia că se folosesc de discursuri doar pentru a înşela cetăţenii, ţine mai curând de recunoaşterea eficienţei unei metode. Îi găsim dialogând în textele lui Platon, alături de Socrate, într-o formulă care împleteşte filozofia, căutarea adevărurilor eterne şi căutarea de sine. Dacă în „teoria ideilor” adevărul este singur în măsură să confere existenţei o demnitate superioară, educaţia bunului cetăţean trebuie să pornească de la „adevăr”. După Platon (sunt autori care consideră că „ideile” din dialogurile platonice ar aparţine lui Socrate, pe care în dialogul de tinereţe **Apologia lui Socrate**, Platon îl recunoaşte ca maestru), cunoaşterea lumii sensibile este una a părerilor nesigure şi nestatornice, pe când cunoaşterea lumii ideilor are un caracter cert. Mitul „anamnezei” argumentează existenţa reprezentărilor inconştiente care se află în suflet de la naştere şi caracterul nemuritor al acestuia, fapt esenţial de susţinere a lumii ideilor. „Ideea” platoniciană există în sine şi prin sine, este eternă, absolută şi imuabilă. Ideea (eidos) este, la Platon, măsura universală şi absolută a valorii. Sufletul, aflat deasupra lumii sensibile, este raportat la ideal şi perfecţiune şi pus în legătura nemijlocită cu ideea. Erosul platonician (**Banchetul**) urmăreşte transcenderea simţurilor şi curăţirea sufletului de toate impurităţile implicate de simţuri. El îl aduce pe om mai aproape de adevărata sa natură spirituală, înseamnă înălţare în lumea inteligibilă, îi redă omului acea libertate pentru care sufletul său este destinat încă de la naştere, prin originea sa divină şi caracterul său nemuritor:

> „Eros nu-i decât numele acestui dor, al acestei năzuinţe către unitate (...) Dar fiindcă (...) dragostea constă în dorinţa ca binele să ne aparţină mereu, este necesar să legăm acum dorinţa binelui de aceea a nemuririi. Urmează cu necesitate, din chiar cuvintele noastre, că dragostea este nemurire.”

În concordanţă cu acel principiu fecund al educaţiei greceşti, kalokagathia, care strângea frumosul, adevărul şi binele, ideile lui Platon (adevărul, binele, frumosul, egalitatea) sunt legate de sufletul uman (văzut într-o perspectivă orfic – pitagoreică, ca întrupat şi eliberat prin moarte), care prin originea divină, eternă, are acces la veşnicia ideilor.

Platon îşi defineşte lumea conceptuală în „dialogul” dintre apărătorii unui punct de vedere sau al altuia, dar mai ales prin funcționarea argumentației pe fondul unui mod mitico-narativ, ilustrativ: mitul peşterii din **Republica** care sugerează că omul trăitor în lumea senzorială este la fel cu prizonierul din peşteră, care nu vede decât umbrele lucrurilor pe pereții grotei şi, pentru că nu vede decât umbrele, are pornirea de a le considera adevărata existență. Numai filozoful care a reuşit să se elibereze din peştera senzorialului şi să participe la lumea ideilor înțelege sensul cunoaşterii şi contemplării lumii eterne a „ideilor”.

Teoria lui Platon despre mit o întâlnim în mai multe dialoguri (**Republica, Legile**) care urmăresc educația oamenilor ideali ai cetății sale ideale (nu întâmplător Dante imaginează în Limb, o „cetate” a filozofilor, avându-i în frunte pe Platon şi Aristotel), prin forma mai explicită, în trepte, a povestirii mitice: mitul androginului, al naşterii lui Eros, al reamintirii sunt expuse în **Banchetul**, acelaşi mit al „reamintirii” prezentat în **Menon**, lasă să se vadă influența orfico – pitagoreică, prin ideea cunoaşterii ca reamintire a sufletului dintr-o existență anterioară:

> „Astfel sufletului, nemuritor şi născut în repetate rânduri, după ce a văzut cele de aici şi din lăcaşul lui Hades – toate lucrurile – nu-i scapă nimic pe care să nu-l fi învățat. Şi nu-i nici o minune că are puterea de a-şi aduce aminte de virtute şi de atâtea altele, pe care le-a ştiut odată mai înainte. (...) Căci faptul cercetării şi al învățăturii nu-i, în definitiv, decât o reamintire.”

În dialogurile platonice avem de-a face cu o coexistență a povestirii de tip mitic, cu structură autoreferențială (care nu trimite spre un referent exterior propriei narațiuni), cu alegoria, care implică în structura binară un referent exterior şi cu deschiderea parabolică către condiția umană. Mitul este însă dezambiguizat, tratat cu luminile rațiunii, ştiut fiind atitudinea rezervată a lui Platon față de mituri în genere, față de miturile homerice în special şi față de poetul purtător de mituri (hiponoia este condamnarea încercării de a da un sens mai profund miturilor); puterea mitului (dynamis) trebuie folosită în scopul înaltei filozofii, adică pentru a susține formarea morală a cetățeanului, atitudine legată de teoria artei şi a mitului ca „mimesis”. În **Republica,** poetului şi poeziei (acestui meşteşugar – demiourgos – care imită „fantasme” – „ceea ce nu este”) li se reproşează vina de a nu exprima lumea „ideală”, accesibilă numai filozofiei, ci umbra palidă a acesteia, care e realitatea înconjurătoare, vina de a păcătui împotriva religiei şi a moralei, înfățişând pe zei într-o lumină defavorabilă şi pe unii muritori fericiți împotriva dreptății şi a evlaviei (de aici necruțătoarea cenzurare a lui Homer), şi vina de a se bizui pe partea cea mai puțin rațională a sufletului şi de a stârni pasiunile josnice, legate de plăcere şi durere. Totuşi lumea iluziilor mitice sau poetice îi permite lui Platon să explice în dialog „devenirea” lumii, modalitate a educației cetățeanului în relațiile cu zeii, părinții, cu legile cetății; pentru stăpânirea de sine, mitul funcționând ca pharmakon – leac, administrat de filozof (este cunoscută repartizarea oamenilor cetății ideale pe trei trepte: producători, războinici, filozofi). Unele mituri se află la jumătatea distanței între idealul educativ al cetății şi naşterea „utopiei” literare: mitul Insulelor Preafericiților (**Gorgias**), înconjurate de oceanul de aer, unde migrează sufletele alese (o asociere cu **Cartea morților egipteană**, care trimite sufletele, după judecata osiriană, în barca solară a lui Ra, este evidentă în construirea proiecției imaginative), mitul Atlantidei (din **Timaios** şi **Critias**) proiectând o lume vestită prin frumusețea trupurilor şi virtuțile sufletelor, sub patronajul lui Poseidon, o

„insulă sacră”, căreia descrierea îi acordă statut de existență reală, dar în egală măsură şi o utopie regresivă, o vârstă de aur identificată pe pământul vechii Grecii: „Pământurile erau lucrate aşa cum se cuvine, de către agricultori adevăraţi, care nu se ocupau cu altceva, fiind iubitori de frumos, înzestrați cu naturi fericite, şi având parte de pământul cel mai roditor, de apele cele mai bogate şi de cele mai prielnice anotimpuri.”

Prin opoziție, **Phaidon**, construieşte o lume întoarsă pe dos, o distopie, proiectată în Hades, locul în care „coborând, sufletul duce cu el numai atâta: cultura lui întru bine şi felul în care s-a purtat în viață”.

Râurile infernale (pe care le proiectează poetic Dante, în Infernul din **Divina Comedie**) sunt dispuse în patru cercuri în Tartar, un „hău al pământului, cel despre care vorbeşte Homer (...), acela căruia şi el şi alți poeți îi dau numele de Tartar.”

În fruntea dialogurilor de tinerețe figurează **Apologia lui Socrate** (cu argumentații reluate în Fedon / Phaidon, în care retrăim ultimele momente ale înțeleptului – profesor, dintr-o perspectivă de iluminat, în completă degajare de sine), în care o mare temă exemplară a literaturii, „maestrul şi ucenicul” se aşează dincolo de potopul argumentărilor contradictorii ale sofiştilor; noblețea şi elevația spirituală a Maestrului, depăşeşte figura lui de Silen, Daimonul socratic dând măsura stăpânirii de sine, împiedicându-l să acționeze împotriva rațiunii şi a convingerilor sale. Putem vedea aici modul exemplar peste care se suprapune, sau cu care dialoghează implicit Dante, când închipuie un ucenic şi un maestru (Vergiliu), de la care învață „cum devine omul veşnic” dar şi „il lungo studio et il grande amore”, iubirea pentru studiul Antichității (imagini pe care Platon le prefigurează în **Banchetul**, prin vocea lui Alcibiade: „Voi încerca prieteni, să preamăresc pe Socrate prin comparații şi icoane”; înțelepciunea din sufletul Maestrului este reprezentată metaforic prin „statui divine, de aur”).

Nu ne putem despărți de lumea greacă a lui Platon, fără să ne gândim la îndelungul drum al ideilor platonice către lumea modernă a gândirii europene, prin Plotin şi neoplatonism, trecând prin Renaştere (vestita Academie platonică din Florența, este numai nucleul iradiant), până la Kant şi filozofii postkantieni, Hegel, Schopenhauer, şi indirect prin impactul decisiv asupra romantismului.

Spațiul cultural românesc se confruntă cu o proiecție neaşteptată a ecourilor platonismului: pe pereții mânăstirilor Moldovița, Sucevița, Voroneț ş.a. întâlnim chipul imaginar al lui Platon alături de Pitagora, Socrate, Aristotel, imagine picturală inspirată, probabil, din colecțiile de texte teozofice greceşti, care circulau în Apusul şi Răsăritul Europei.

Idei platonice, mutate din spațiul generic al filozifiei şi esteticii în poezie, transpar, mai târziu, la Eminescu, prin filieră romantică şi schopenhaueriană (în **Sărmanul Dionis**); schema Luceafărului ar putea avea la bază ideea platoniciană a dualității lumii reale şi ideale, fenomenale şi transcedentale. În manuscrisele şi variantele aceluiaşi poem îl găsim menționat pe „divinul Platon”, alături de Buda; în alte poeme Eminescu referindu-se la „a lui Platon fenomene”, şi nu o dată la idei ca prototipuri imuabile ale lucrurilor; „umbra” lui Eminescu este reflexul palid al lumii adevărate, este aparența, fenomenul opus esenței.

Din inima Greciei clasice, Platon (secolele al V^{lea} – al IV^{lea} î.e.n.) respingea miturile epocii arhaice, pe cele ale lui Homer ca şi pe cele ale lui Hesiod, care înflăcăraseră imaginația şi fuseseră modelul a generații întregi, în numele incapacității poeților, „imitatori de fantasme ce nu sânt”, de a participa la cunoaşterea lumii reale. Înainte şi după el, alte voci îi vor imputa

lui Homer modul în care a reprezentat lumea zeilor: „Toate nelegiuirile sunt puse de Homer şi de Hesiod pe seama zeilor. Tot ce, între muritori, e lucru de scârbă şi de hulă, toate faptele ruşinoase umplu cânturile lor: hoţii, adultere şi înşelăciuni”.

Apărătorii lui Homer vor aduce ca argument metoda alegorică de interpretare, care va avea o călătorie lungă în hermeneutica europeană, afirmând sensul ascuns, mascat sub haina poveştii. Această perspectivă a generat trei linii de interpretare alegorică a epopeilor homerice: o grilă care vede în zeităţile homerice proiecţii ale elementelor universului, proiectate prin personificare şi constituind modelul de funcţionare a ordinii comice, grila moralistă care vede în lumea homerică modele de virtute exemplară, dezvoltând alegoria în ordinea morală, şi o grilă teologică şi mistică, căutând în spatele aventurilor şi faptelor eroilor homerici lumea transcendentă, suprasensibilă, sufletul şi avatarurile sale, în ciclurile metempsihozei.

Indiferent faţă de argumentaţia celor care susţin construcţia şi interpretarea alegorică a epopeilor homerice, Platon (**Republica**) apreciază că „(...) zvârlirea lui Hefaistos de către tată, atunci când primul voia să-şi apere mama lovită, luptele zeilor (...) toate acestea nu trebuie îngăduite în cetate, fie că au, fie că n-au vreun tâlc adânc. Fiindcă copilul nu este în stare să deosebească ceea ce are tâlc, de ceea ce n-are.”

De altfel, în „cetatea ideală” Platon nu păstrează din producţiile poeţilor decât imnurile către zei, pentru că inspiraţia – delir, „nebunie opusă bunului simţ” cu care poetul imită ceea ce se petrece în lumea sensibilă este o degradare a lumii ideii.

Neoplatonismul îi va acorda poetului – inspirat înţelepciunea şi nemurirea, Plotin (**Enneade**, secolul al III^{lea} e.n.) găsea că artistul nu-şi găseşte modelele în obiectele văzute ci în el însuşi.

Aristotel, în **Poetica** (secolul al IV^{lea} e.n.), sub forma unor observaţii orientate polemic, îi acordă însă lui Homer un loc central în canonul grec, cu argumente care vin dinspre definirea poeziei şi a rolului ei educativ, „lucruri pe care în natură nu le putem privi fără scârbă – cum ar fi înfăţişările fiarelor celor mai dezgustătoare şi ale morţilor – închipuite cu oricât de mare fidelitate ne umplu de desfătare. Explicaţia, şi de data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoaşterea nu numai înţelepţilor, dar şi oamenilor de rând; atât doar că aceştia se împărtăşesc din ea mai puţin. De aceea se şi bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să înveţe privind şi să-şi dea seama de fiece lucru (...)”.

Exemplificând elementele de compoziţie sau construcţia figurilor de eroi, din studiul vizând tragedia şi epopeea, Aristotel apreciază „practica artistică deosebită” şi „talentul firesc” al lui Homer, ca autor al **Odiseei**. Vorbind despre alcătuirea subiectelor poeziei epice, Aristotel apreaciază comprimarea temporală la care recurge Homer, în organizarea epicului **Iliadei**: „Homer se arată meşter desăvârşit şi în această privinţă, pentru că nu se apucă să povestească războiul întreg (...)”.

Maxima apreciere o capătă însă în capitolul în care comparaţia tragedie / epopee ajunge la frumuseţea exprimării şi a cugetării:

> „Toate, însuşiri puse în valoare pentru întâia oară în chip desăvârşit de Homer. Într-adevăr, fiecare din poemele lui e aşa fel alcătuit încât **Iliada** ni se înfăţişează simplă şi patetică, iar **Odiseea** completă (e doar plină de recunoaşteri) şi de caracter. Fără a mai pomeni că, în materie de limbă şi de cugetare, autorul lor îi întrece pe toţi.”

Pe de altă parte, i se apreciază modul în care operează cu naratorii dramatizaţi: „poetul e dator să vorbească cât mai puţin în numele propriu (...)

Homer ştie mai bine decât oricare alt poet care trebuie să-i fie rolul în economia operei (...)", element remarcat şi de Platon, dar care socoteşte o scădere amestecul vocilor autorului şi personajelor (Platon – **Statul**).

Lumea homerică pendulează între amintirea unor evenimente „într-o istorie reconstruibilă şi imaginea unei neîntrecute fantezii a unuia sau mai mulți poeți, cărora istoria le-a dat numele Homer, un model de sinteză a acelor aezi, care, acompaniindu-se cu kithara, colinda Grecia recitând texte pe temă mitică sau legendară, poate prin secolul al $XVIII^{lea}$ î.e.n. Multe oraşe şi ținuturi antice şi-au revendicat locul naşterii: Smyrna, Chios, Atena, Itaca, Rodos, Micene (Herodot îl plasează undeva pe coasta Ioniei, în secolul al IX^{lea}). Când în secolul al VI^{lea} î.e.n., în timpul lui Pisistrate, aceste poeme epice s-au fixat în scris şi s-au recitat la Panatenee, autorul lor era Homer; poetul orb, care prin **Iliada** şi **Odiseea**, ştergea gloria unei tradiții epice şi lirice apuse, ba acestuia i se atribuiau imnuri şi poeme epice mitice şi laice, legate într-un fel de eroii, istoria şi sensurile Iliadei şi Odiseei.

Începând cu Renaşterea, trecând prin **Scienza nuova** a lui Giambattista Vico, voci ale exegeților au dezbrăcat de haina istorică, reală, figura lui Homer, atribuind cele două poeme unor voci anonime de poeți necunoscuți, Homer devenind în epoca romantică prin vocea lui Herder un simbol al glasurilor popoarelor. Deşi organizate canonic pe câte 24 de cânturi fiecare, cele două texte ale ciclului epic troian sunt deosebite între ele ca miză eroică, ca imagistică alegorică şi ca registru stilistic şi lingvistic. Într-un articol publicat în România literară, octombrie 1968, se puneau în evidență aspecte publicate de Simone Weil în **La source grecque**, după care deosebirea între poemul eroic, care este Iliada, şi romanul de aventuri, care este Odiseea, ar ține de autorii diferiți, argumente prezente şi în cartea profesorului american M. I. Finley, **The World of Odysseus** (tradusă la Editura Ştiințifică, 1968), care, ca şi istoricul italian Vittorio Barrabini (**L'Odiseea Rivelata**), susține nu numai ideea autorilor diferiți, dar şi două descrieri diferite ale insulei Itaca, ca urmare a fuziunii mai multor texte din epoci diferite. Ipoteza pornea de la ideea că Homer era un poet din Asia Minoră, mai precis din Anatolia, care ar fi scris în jurul anului 1050 î.e.n. Iliada, despre evenimente care se desfăşuraseră cu două veacuri înainte, dar a căror amintire era încă vie, în timp ce, la un veac după Homer, „alt poet", un sicilian a compus două poeme privind călătoria lui Ulise, pe care le numim Odiseea (care ar putea fi o poetă, poate Nausicaa, odrasla regelui feacilor fiind masca împrumutată de poetă). Autorul interpretării (care-şi publicase în 1968, în *Le Figaro littéraire* unele idei), credea că reconstrucția hartei literare, pe care o propunea, nu avea nimic demitizant, coborâtor al valorii celor două texte, dacă în urmă cu un veac lumea credea că Troia a fost doar o născocire, şi apoi un diletant de geniu – Schliemann – ajungea în Asia Mică, mergea la Hissarlik, unde începea săpăturile şi nebunul, vizionarul, descoperea ruinele Troiei, de a cărei existență istorică nu se mai îndoieşte nimeni.

Ne despărțim de aceste redeschideri de „dosare homerice" (pe care în secolul al II^{lea} î.e.n., le închisese comentatorul Aristarc din Samothrake), aducând în discuție o metaforă a artistului „orb" care poartă cu lumina întunecată a ochilor care nu văd, logosul prin haosul lumii.

Prorocul cetății Teba, Tiresias, poetul cântăreț pe care-l ascultă Ulise povestind istoria Troiei, este orb, după cum Homer e orb. Homer spune în **Odiseea** despre orbul Demodokos: „Zeus sfânt cântec îi dete (...) / Veni şi Demodokos, cel cu puterea / Ce-o pune-n cântec înnăscutul dar. / Cui muza ce-l iubi cu toată vrerea / I-a dat mult dulce dar şi mult amar / Căci dându-i

cântecul i-a dat vederea.”

Să reamintim că la ospățul unde rapsodul orb îl impresionează până la lacrimi pe Ulise, acesta, sub puterea cântecului, îşi reactualizează treptele inițiatice străbătute, rezumativ şi interogativ. Dintr-un punct de vedere mistic, orbul se împărtăşeşte din divinitate, este inspirat, poet, taumaturg. Prezicătorii (ca şi Tiresias „Ținea un sceptru poleit de aur”) au ochii închişi în fața lumii fizice, ca să perceapă lumina divină, orbirea e „vedere interioară” printr-o „solarizare benefică a imaginilor”, după care inferioritatea terestră, fizică, este transformată în sensul alchimic al „negrelii” (bezna cavernei) în iluminare spirituală, întunericul în rezonanță. Când orbul este Oedip, analiştii văd în orbirea voluntară suprimarea condiției temporale de către partea profundă a conştiinței, sau manifestarea inconştientului din reveriile imaginației. Poetul orb (Homer sau altul, din aceeaşi proiecție arhetipală) are toate condițiile pentru a reprezenta valorile, esența unei civilizații, în care mitul anistoric devine discurs intermediar al transcendenței. G. Dumezil (**L’Héritage indo-européen à Rome**), aprecia că Odhin a acceptat să-şi piardă unul din ochii trupeşti, materiali, spre a dobândi adevărata cunoaştere, marea magie, puterea de a vedea invizibilul.

Lumea pe care o propune ciclul homeric nu este o lume a fericirii: Troia, promisiunea **Iliadei**, se frânge în tragedie şi eşec, moartea lui Patrocle, a lui Hector, a lui Ahile, pustiirea Troiei, moartea în țară a lui Agamemenon. Lumea Odiseei proiectează universul lumii de dincolo sub semnul eşecului: Ahile din Infern, s-ar dori „mai bine argat în lumea celor vii, decât prinț între morți”. Ulise rătăceşte printr-o lume căreia i se refuză statutul utopic (şi totuşi sunt insule-utopii virtuale): insulele Circei, a lui Calipso, lumea sirenelor, sau chiar utopii negative – peştera lui Polifem, Scila şi Caribda. Ithaca însăşi nu este nici ea un țărm al fericirii sau al salvării, ci o lume a aşteptării tensionate, a măcelului sângeros, a răzbunării şi a întoarcerii în neființă (şi nu un pământ al făgăduinței, proiectat în aşteptările mentalului colectiv). Lui Ahile, condiția eroicului nu-i aduce echilibrul sau fericirea, este o alegere tragică: „Mamă, de vreme ce-mi deteşi din naştere zile puține / Cinste măcar trebuia să-mi dea mie-mpăratul olimpic, / Carele tună-n văzduh.”

Condiția umană aflată sub semnul tragicului reiese chiar din comentariul poetului – narator, pe marginea faptelor eroilor: „nesocotitul, el n-avea să-nconjure moartea cea crudă / Dete de-a dreptul pe-acolo semeț şi venea după dânsul / Oastea-i vârtos chiuind, căci ei socoteau că danaii / N-o să mai ție la zid şi-n tabăra lor vor ajunge / nişte nebuni!”

Prolepsa ca strategie literară este frecventă în aceste plângeri poetice ale condiției umane, meditații dureroase:

„Cum e cu frunzele, aşa-i şi cu neamul sărmanilor oameni, / Unele toamna le scutură vântul şi cad ofilite, / Astfel pe lume valul de oameni se naşte şi moare”; Zeus din ceruri îi plânge destinul lui Hector: „hei, tu sărmane, nu-ți trece prin minte măcar nenorocul / Care te paşte de-aproape ...”

Lumea **Iliadei** este o lume crudă, violentă – omul războinic este într-o permanentă depăşire de măsură (hybris), trăieşte într-un prezent continuu (când Ulise întâlneşte umbra lui Ahile, acesta ar vrea să ştie ce face tatăl său, bătrânul Peleu, dar pentru Ulise alt prezent decât al drumului său, nu există).

Odiseu „vizitează” imperiul lui Hades pentru a afla de la prorocul Tiresias cum va putea reveni în Itaca, dar are revelația nemişcării umbrelor într-un veşnic întuneric, căpătând consistență numai dacă beau sângele animalelor de jertfă, scurs într-o groapă; întunericul leagă somnul celor vii

(hypnos) de moarte, fratele-i geamăn (thanatos).

Ahile ar fi modelul exemplar, eroul. Dar el începe prin a fi mâniosul (pe această temă se deschide Iliada), continuă prin a fi violentul, crudul, şi apoi cade în disperare şi durere. Organizată în patru trepte (mânia lui Ahile, refuzul de a ieşi la luptă, moartea lui Patrocle, funeraliile) care măsoară gradat durerea violentului Ahile, Iliada este focalizată nu pe războiul cu Troia (care este refăcut prin povestiri regresive în Odiseea) ci pe trăirile lui Ahile: durerea acestuia când află moartea prietenului său Patrocle, (îşi mânjeşte cu cenuşă capul, îşi rupe părul de durere, îl plânge pe mort, ţinându-şi mâinile pe pieptul însângerat şi refuzând spălarea rituală, după uciderea lui Hector), şi crunta răzbunare: uciderea şi batjocorirea leşului lui Hector. Durerea se transformă în violenţă (el sacrifică doisprezece feciori troieni pe rugul de moarte al lui Patrocle). Şi totuşi sunt două scene de mare încărcătură afectivă, generatoare de sublim: Ahile pregăteşte rugul prietenului său şi la căderea nopţii merge pe malul mării, unde adormind plin de durere, îl visează pe Patrocle, care-i cere să-i pună cenuşa într-o urnă, dar dispare înainte ca Ahile să-l poată îmbrăţişa. Nopţile durerii lui Ahile sunt fără somn, ceea ce-l umanizează, din violentul şi crudul ucigaş de oameni, devine însinguratul, meditativul. Cel de-al doilea moment este tot o noapte a durerii când bătrânul Priam vine şi-i cere trupul batjocorit al lui Hector, timp de douăsprezece zile târâit prin praf, în jurul mormântului lui Patrocle; recunoscând sfatul lui Zeus, de a da trupul ucisului lui Priam, Ulise plânge alături de bătrânul rege căruia îi ucisese fii, pune să fie spălat trupul lui Hector şi-l urcă el însuşi în car.

Urmează o perioadă de pace, durere şi rituri funerare. Grecii şi troienii îşi jelesc morţii. Este o iluminare scurtă a unei lumi însângerate. Abia în **Odiseea** aflăm despre moartea lui Ahile, al cărui cânt funebru a fost cântat de Muze, iar cenuşa i-a fost pusă într-o urnă de aur dăruită eroului de Dionysos şi lucrată de Hefaistos, acelaşi Hefaistos care-i făcuse vestitul scut pe care se afla înfăţişat cerul şi pământul, lumina de zi şi cea de noapte, râul Ocean care înconjoară scutul şi lumea, o lume senină, ca şi bustul cântăreţului orb care ar putea fi Homer. 130 de versuri descriu scutul, într-o structură digresivă, detaşată de restul istoriei, aparent, pentru că ar putea fi imaginea în oglindă a Iliadei, un fel de „mise en abîme” în care o cetate asediată ar evoca asediul Troiei, cetatea clădită de Poseidon şi Apollo, şi leii care se năpustesc împotriva taurului trimit simbolic la moartea lui Patrocle; zadarnicul scut dăruit de zeul focului este efigia eroicului lumii ideale greceşti, o istorie în metal care trece dincolo de moarte, scoasă prin puterea focului făuritorului Hefaistos în afara timpului, o lume de război şi una de pace, reprezentate în consonanţă cu condiţia umană supusă destinului necruţător, pe care-l evocă la cererea zeiţei Thetis, Hefaistos: o povestire – pictată, poezie ekphrastică.

Dacă, aşa cum s-a spus, lucrarea lui Hefaistos ar fi imaginea mecanismului lumii (cu cinci cercuri concentrice) iar focul meşterului Hefaistos, principiu viu, dinamic al cosmosului, atunci discuţia despre „alegoriile homerice” mută semnificaţiile poemului către imaginea unei drame liturgice, în care numele şi luptele crude ale eroilor ar reprezenta confruntarea şi unirea puterilor lumii la scară divină, o lucrare misterioasă la scară cosmică, din care ordinea şi frumuseţea lumii se modelează la nesfârşit.

Ulise se situează numai aparent într-un punct opus lui Ahile, pentru că încununarea eroicului în ciclul homeric se realizează prin moarte (Patrocles, Hector, Ahile; refuzând-o pe Calipso şi Ulise se întoarce la condiţia de muritor), timp în care energia eroică, separându-se de trup, devine psyché.

Ahile nu moare înainte de a avea o nouă armură, accesoriu al renaşterii inițiatice, după cum îmbrăcarea armurii de către Hector îi asigură transferul de energie eroică; în acelaşi sens Ulise în veşminte de cerşetor are altă aură, care nu se completează decât cu un instrument similar armurii lui Ahile, arcul. Este în ambele cazuri o facilitare solară a trecerii în imortalitate (o solarizare a imaginii): scutul solar şi arcul (semn al lui Apollo, energia care le lipsea grecilor în războiul troian). Cei doi eroi se situează pe trepte diferite ale devenirii. Ahile – în tiparul de început de drum al luptei cu monstrul, iar Ulise pe tiparul nostos-ului (întoarcerii), elemente care țin de mesajul diferit pentru lumea greacă a celor doi eroi. Unificarea celor două modele greceşti se realizează în finalul ciclurilor: două perioade de pace la sfatul zeilor, rituri funerare în ambele cazuri, căci, şi Ulise trebuie să lase umbrele morților din Ithaca să fie conduse în împărăția umbrelor de către Hermes, după voința lui Zeus. Dacă Ahile fusese eroul unei inițieri ratate (mama sa nereida Thetis îl scăldase în apele Styxului pentru a-i da nemurire) şi Ulise are o cicatrice la picior, care apare în scena recunoaşterii din Ithaca, urmare a unei vânători inițiatice pe muntele tuturor armoniilor cosmice oferite lumii, Parnasul. Eroii evoluează în povestiri parabolice, implicând destinul uman de „a se întoarce" pe mai multe căi: amânarea întoarcerii eroului se face sub semnul femininului însoțitor ritual de drum: Thetis, acvatica şi Athena, celesta, două trepte diferite ale aceleiaşi faze de pregătire în timp a învelişului astral pentru ultima călătorie (pânza țesută şi destrămată a Penelopei ține în egală măsură de acest timp al pregătirii, evident consumat la atingerea trunchiului măslinului sacru reprezentat de patul nupțial al lui Ulise din Ithaca)."

Întoarcerea lui Ulise (zece ani de călătorie, după zece ani de război, povestiți în douăzeci şi patru de cânturi, comprimând ultimele două luni), este construită ca şi destinul lui Ahile prin povestiri retrospective, în care spațiul este dublat de aretalogii, cânturi închinate virtuților eroului, plasate digresiv. De altfel, comprimarea temporală, refacerea destinului mitic al eroilor (Aiax, Herakles, Agamemnon etc.) şi lauda gestului eroic – de cunoaştere, constituie elementele unificatoare ale ciclului homeric. Eroul în criză existențială este tema aparentă a călătoriei lui Ulise, pe drumul de întoarcere, pe modele celebre pe care Herodot le atribuie multor filozofi, care călătoriseră în Orient, pentru a se iniția în mistere: Pitagora ar fi mers în Babilon la magii moştenitori ai lui Zoroastru, refăcând traseul de întoarcere prin Delphi, prin Magna Hellas, pentru a se întoarce în Samos, într-o călătorie semnificând accederea simbolică la un adevăr. Şi călătoria lui Ulise (care constituie unul din cele trei planuri de desfăşurare a epicului din Odiseea, alături de căutările lui Telemac şi istoria pretendenților şi a Penelopei din Ithaca), este o formă de cunoaştere (de lume şi de sine) şi de încercare a virtuților umane, model ideal al lumii greceşti, închis în figura navigatorului (ca şi a luptătorului). Prototipul reprezentat de Ulise (ca şi de Ghilgameş, la alt moment civilizatoriu) presupune o căutare (ca şi Ouesta Graalului) pe care literatura modernă o va asocia cu Don Quijote, Faust, proiecții în interior (la „centru") a unei lumi exterioare cu puterile epuizate, pe care eroul îşi propune s-o reconstituie, să-i refacă valorile.

Spre deosebire de drumul căutătorilor ulteriori, Ulise (Odisseus) e polytropos (are mai multe fețe, mai multe aspecte), ceea ce presupune metamorfozări în trepte, ridicări, elevări spirituale, pe un drum în care acceptă toate sfidările opririlor, pentru că el „ştie" logica acestuia (consilierii lui Ulise sunt din categoria depăşitorilor de praguri spirituale şi transcendente: Hermes, Athena, proroci). Obstacolele depăşite de Ulise sunt tot atâtea lecții de cunoaştere, din care se construieşte pe sine, în timp ce

însoțitorii se pierd. Ulise nu e tragic, în sensul în care conştiința confruntării cu limita nu-i generează revolta (ca în cazul lui Ahile), ci alegerea destinului, îi înseninează opțiunile: nu mănâncă lotosul, în insula Lotofagilor, deci nu cade sub vraja uitării declanşate de orizonturile străine, pentru că vrea să se „întoarcă”, nu ucide vitele divine din Insula Soarelui pentru a nu pierde puterea luminii acumulate spiritual şi a nu cădea în Hades, ca însoțitorii săi, se apără de vrăjitoarea Circe şi de „ospățul” ei (indiferent dacă Circe însemna „pasăre de pradă” sau „cerc al renaşterilor”) evitând soarta tovarăşilor necugetați, transformați în porci, de nuiaua vrăjitoarei, pentru că are sfatul lui Hermes Trismegistos, identificat la un moment dat cu Toth – egipteanul zeu al Cuvântului judecății osiriene „Purta cu el faimoasa nuia de aur”. Tot Hermes îi porunceşte nimfei Calypso să-l elibereze din capcana verde a insulei Ogygia, unde creşte vița de vie a legăturilor dionysiace cu nemurirea, aceeaşi viță de vie care creşte în grădina palatului lui Alkinoos, din paradisiaca insulă a Feacilor, unde Ulise nu poate fi ținut împotriva voinței sale. Ulise este căutător privilegiat: sirenele, fecioare – păsări, al cărui cântec ucigător numai el îl poate auzi, nu sunt atribute ale unui univers estetic construit, ci aflate sub semnul sunetelor (ca şi muzele, ca şi cântărețul cu kythara), au vocație magică, oferind beția cunoaşterii cosmice, care pentru omul obişnuit, e moarte (legarea de catarg a lui Ulise, ar fi, pentru maestrul neopitagoreic, legăturile înțelepciunii): „Să ne ferim de glasul sirenelor dumnezeieşti / numai eu singur cântarea să le-aud”.

Nu întâmplător, Ulise adoarme pe vasul feacilor care-l aduce în Ithaca: visul lui Ulise este aducător de moartea eliberatoare a orficilor (ca şi torța care arde Troia, din visul troienei Hecuba), o exprimare simbolică, dramatică a condiției umane (somnul e fratele morții, la greci). Enkidu îşi visează alegoric propria moarte, Ahile se proiectează în umbra visată a dublului său eroic, Patrocles: în marile mituri ale omenirii, ca şi în ficțiune, găsim aceeaşi putere de înțelegere a universului, de tip iluminatoriu, datorată unui alt tip de gândire decât cel din starea de veghe (somnul apostolilor ca şi acela al lui Ghilgameş este o proiecție în prolepsă narativă, anticipatorie, a eşecului existențial în fața morții).

Răsturnând suprafața povestirii, moartea nu ar fi ultima călătorie ci prima călătorie, în libertate a lui Ulise.

Felix Bouffière (**Miturile lui Homer şi gândirea greacă**, 1956) pune în discuție exegeza neoplatonică şi neopitagoreică asupra miturilor din poemele homerice, în care aventurile eroilor sunt aventurile sufletului exilat în lumea sensibilă, care vrea să se întoarcă în patria sa adevărată. În acest sens, capcanele vrăjitoarei Circe sunt legate de reîncarnare, de coborârea din nou a sufletului în grota obscură a lumii (sau Ulise captiv în insula lui Calypso „În peştera-i boltită / Ți-i juruia să-l facă fără moarte / Şi fără bătrânețe cât e veacul”). Platon însuşi construise în **Gorgias** mitul Insulelor Preafericiților, unde ar merge sufletele pure, după moartea trupului (în **Phaidros**, apare „nous”-ul ca parte a sufletului). Proiectarea **Iliadei** şi a **Odiseei** ca „poeme mistice”, pune față în față (în imagini poetice, alegoric descifrabile), şi mitul materiei, al mâlului (troienii, exilul sufletului), cu nostalgia culmilor spirituale (grecii), care nu se opresc la frumusețea sensibilă. Pentru a ilustra imaginea răsturnării mitului grec, Ulise devine sufletul coborât prin naştere pentru a se încarna, însă chemat în patria sa cerească, marea, spațiul emblematic al lumii greceşti, devenind lumea materiei, prin care sufletul legănat şi agitat de pasiuni, ca de valuri, rătăceşte în exil (despuierea lui Ulise de hainele de cerşetor ar fi dezbrăcarea de pasiunile trădătoare, impuse, care-l țin prizonier în trup). Valurile, lait-motiv al călătoriei lui Ulise, sunt asaltul lumii exterioare,

iar insula lui Calypso, trupul de care se izbesc valurile pasiunilor, valurile lumii sensibile exterioare.

Pe aceeaşi linie, Ahile care plânge pe malul mării, Ahile care cântă la kithară, retras în cort, este sufletul care-şi plânge înlănțuirea şi-şi caută eliberarea (lira cu şapte corzi este şi ea, ca şi cântecul sirenelor o proiecție a armoniei sferelor, o manifestare a marii hore cosmice). Odiseea s-ar transforma din aceste perspective mistice în căutarea obsesivă a drumului spre eternitate, de către sufletul pur (şi căderea, recăderea în mlaştinile lumii a celor impure). Tot aşa, redefinirea sensului mitic al poemelor homerice a transformat căutarea din Odiseea în căutarea Marii Opere Alchimice, aflată sub semnul Misterului şi Tăcerii, proiectate în Timp, în care Ulise este, prin călătoria sa, nucleul ermetic al unei magice învățături, cu care de-a lungul veacurilor, Orientul şi Occidentul, întâlnite în lumea greacă, nu au pierdut contactul (alchimia participând simbolic la o funcție spirituală legată de obținerea nemuririi, prin drumul către perfecțiune: trunchiul măslinului în care Ulise şi Penelopa „soror mystica", dorm, uneşte forța lucrurilor de sus cu cea de jos, în textele hermetice).

Cu o altă schimbare a punctului de interpretare, Odiseea devine o metaficțiune, adică un text care se comentează pe sine sau ideea de ficțiune în genere (Tzvetan Todorov – **Poétique de la prose**): două personaje într-un singur Ulise ar condiționa această lectură. Un Ulise este narativ şi-şi povesteşte istoriile şi acesta nu vrea să se întoarcă în Ithaca, ca povestea să continue „şi petreceam istorisind trecutul"; cel de-al doilea Ulise călătoreşte şi-şi trăieşte aventurile. Tema Odiseei nu ar fi întoarcerea lui Ulise în Ithaca, pentru că această întoarcere este, din contră, moartea Odiseei, sfârşitul ei, ci tema este constituită de povestirile care formează Odiseea, este Odiseea însăşi. Întors în Ithaca, Ulise nu se bucură pentru că se gândeşte la povestirile sale şi la Odiseea care s-a sfârşit: „Cu asta el şi isprăvi, că somnul / Îl toropi moleşitor şi dulce."

Povestirile din Odiseea au fost conduse de organizarea narativă în prolepsă, în discurs anticipator, al cărui timp este viitorul profetic, care cheamă povestirea, împiedicând Odiseea să se sfârşească. Când Ulise s-a întors în Ithaca, povestirile se sfârşesc, pentru că şi timpul verbal se schimbă: dacă fiecare povestire a lui Ulise se termină cu punctul de sosire, care să-i justifice starea prezentă, ultimul punct de sosire este ultima pagină a Odiseei.

Schimbarea paradigmei istorice (trecerea de la Grecia arhaică la Grecia clasică, a secolului al V^{lea}) transformă tragedia în forma cea mai adecvată de expresie a unei lumi în care textul tragic (ca şi cel comic, de altfel) se adresează întregului „demos" ale cărui valori sunt puse sub semnul întrebării. Tema dezbaterii tragice este situată la jumătatea distanței între om şi cetate, dacă zeii care patronaseră ciclul homeric sunt înlocuiți cu valorile morale pe care o divinitate neîncoronată, destinul, „Moira" o pune față în față cu lipsa de măsură a condiției umane „hybris-ul". Tragediile greceşti clasice se transformă în lecții de morală: **Perşii** lui Eschil elogiază triumful Atenei, **Orestia** pune problema unor transformări esențiale a vechilor mituri: temutele Erinii care se adăpau cu sânge se transformă în Eumenide (Binevoitoarele), judecata oamenilor (Areopagul) dublează judecata zeilor (e drept că sub lumina înțeleptei Athena), patimile omului obişnuit aduse pe scenă sunt proiectate în avatarurile unor modele eroice: Oedip, Prometeu, Agamemnon (pe care grecii le cunoscuseră în ciclul homeric), văzute în rătăcirile lor fatale („Ate") care-i transformă în făuritorii propriei lor distrugeri.

Fragilitatea condiției umane strivite de forțe aflate deasupra

sensibilului (zeii destinului sau mecanismele obscure ale labirintului patimilor şi orgoliilor interioare), este asumată în reprezentarea teatrală de lumea crudă a crimei şi a greşelilor ereditare, a blestemului care însoţeşte marile familii însângerate din ciclul homeric (un fel de istorie a Marelui Mecanism pe care îl pune în mişcare eroul din tragediile istorice shakespeariene), Atrizii sau Labdacizii, dar şi de speranţa unei reechilibrări a lumii, de către forţele schimbării care încep să domine spiritul antic. **Oedip la Colona**, finalul ciclului tragic al lui Sofocle, se află sub patronajul zeiţei raţiunii (a „nous-ului"), a cărei glorioasă evoluţie era reprezentată de frontonul Parthenonului (sub triplul semn al măslinului sacru, şarpelui şi a bufniţei), care face să fie uitate treptat ritualurile magice patronate de Demeter sau Dionysos, pentru obţinerea mântuirii personale, de omul care începe să-şi cunoască limitele. Comedia lui Aristofan (secolul al V[lea] î.e.n), demistificatoare, este oglinda schimbării de paradigmă, într-o formă teatrală care se definitivase (prologul tematic, intrarea corului, dezbaterea verbală „agon-ul", care permite dezbaterea contradictorie a două teme, „parabaza", când corul comentează nu acţiunea piesei, ci părerile sociale, exodul), pentru că trimiterea mesajului vizează explicit, sub haina alegorică, lumea politică şi socială contemporană autorului.

Călăreţii sunt oameni politici, în conturarea cărora grotescul şi bufoneria primesc accente tragice, **Viespile** oglindesc lumea proceselor interminabile în Athena, devenită Şicanopolis (un fel de anticipare a construcţiei renascentiste a **Utopiei** lui Thomas Morus), iar **Broaştele**, ca efect desacralizant maxim, oferă imaginea lumii teatrale greceşti, ea însăşi sub semnul decăderii şi derizoriului, într-un infern patronat de Dionysos ca arbitru (cel de la care conform tradiţiei ar fi putut porni teatrul tragic), patronul divin al teatrului, confruntându-se două vârste ale tragediei, Eschil şi Euripide.

Teatrul devine forţa educativă a cetăţii, care leagă spectacolul de ritual, asigurând continuitatea reprezentării ca forţă persuasivă. Patimile lui Dionysos periodic reactualizate, prin sacrificarea şi apoi jelirea unui ţap, principala ipostază zoomorfă a zeului, care ar fi dat naştere tragediei, („tragodia" ar putea fi „tragos" – ţap şi „ode" – cântec), rămân în urmă.

Rămâne în urmă şi drama satyrică, plină de expresii şi gesturi lubrice, parodice, în timpul căreia corul satyrilor cânta şi dansa în jurul altarului sanctuarului dionysiac („thymele"), cu actorii deghizaţi în satyri, genii silvestre şi câmpeneşti din alaiul zeului, jumătate oameni, jumătate ţapi (de aici pornise, poate, „comodia", - „komos" petrecere şi „ode" – cântec). Începând din secolul al V[lea] î.e.n., poetul (cântăreţul) actor, în amfiteatrul care a luat locul sanctuarului zeului, când alaiul a devenit cor, primea ca premiu în cadrul întrecerilor dithyrambice (derivate ca nume, dintr-un epitet al zeului viţei de vie – Dithyrambos), o amforă cu vin şi un ţap; „euthounasiamos-ul" şi „ekstasis-ul" din misterele dionysiace, sunt înlocuite, sub patronajul celor două muze ale teatrului, Thalia (comedia) şi Melpomene (pentru tragedie), cu „catharsis-ul", (noţiune comentată de Aristotel în **Poetica**, însemnând la origine purificare; filozoful din Stagira îl utiliza în legătură cu tragedia, afirmând că aceasta, prezentând spectacolul milei şi al groazei, îi purifica pe spectatori, efect extins apoi asupra artei în general). Celor două sentimente care ar genera „catharsis-ul", li se adaugă un al treilea „omenia", al cărui rol determinant în participarea la suferinţele eroului nu-i mai puţin considerabil, decât al milei sau al fricii, cu care intră în concurenţă („curăţirea acestor patimi prin emoţia tragică", ca efect al tragediei); textul **Poeticii** vorbeşte despre imitarea caracterelor, patimilor, faptelor, imitarea unei acţiuni alese,

închipuită de oameni în acțiune, nu povestită şi care stârnind mila şi frica, săvârşeşte curățirea acestor patimi”. Ideea de model aflat la baza subiectului tragic, era explicit afirmată în **Poetica** aristotelică: „tragedia e imitarea unor oameni mai aleşi ca noi” (este cunoscut efectul analizei aristotelice a tragicului ca trăire şi spectacol, asupra clasicismului secolului al XVII-lea, dar şi comentariile făcute de Lessing asupra principiilor aristotelice, în **Dramaturgia de la Hamburg**, mergând către efectele lor asupra artei spectacolului, pentru dramaturgul şi teoreticianul german al secolului al XVIII-lea, „omenia”, cel de-al treilea termen al condiționării catharsis-ului n-ar fi decât compătimirea trezită în noi, de priveliştea unei suferințe, indiferent dacă meritată sau nemeritată; în egală măsură sunt cunoscute reflecțiile lui Goethe din **Dialogurile cu Eckerman,** cel din martie 1827, numindu-se chiar **Despre Euripide cel mai mare poet tragic**, asupra relației dintre observațiile şi principile aristotelice, exprimate în **Poetica** şi realizările teatrului grec în forma dramatică a lui Sofocle şi a lui Euripide.

Catharsis-ul aristotelic era o eliberare tragică, depăşind prin proiecția în reacția individului, „viziunea proiecției în afara lui, după modelul Apollo – Dionysos. În epoca modernă, tragicul a devenit problema de predilecție a romantismului german, ai cărui reprezentanți văd tragicul ca dezvoltându-se din spectacolul unei mari suferințe, care poate duce la nimicirea eroului tragic. Această nimicire poate fi numai morală, o moarte a sufletului, o sfărâmare a resortului interior, dar se poate însoți şi de moartea fizică (accidentul fizic al morții păleşte însă în fața dezastrului moral, în cazul unor eroi moderni ca eroii lui Shakespeare sau ai lui Ibsen).

Imaginea tragică este dezvoltată de asocierea cu mari calități umane şi morale, care să dovedească măreția eroului, fără de care dispariția eroului modern este urmată de sentimentul tristeții nu şi de amplitudinea tragică, conflictul interior se mută în epoca modernă din personaj în spectator (prin compararea măreției caracterului cu soarta tragică, ca în cazul tragediilor din *Sturm un Drang*-ul german, scrise de Schiller şi Goethe).

Dar ca şi în tragedia greacă din care porneşte, efectul tragicului este o înălțare sufletească, un moment eliberator, tocmai prin considerarea felului în care ordinea lumii este învinsă prin măreția personalității tragice. În egală măsură, elementul de legătură cu această lume conceptual generată de tragicul grecilor, este reflecția morală asupra lumii şi a personalității omeneşti (din care în observațiile lui Aristotel lipseşte „măreția” umană care ar putea genera, şi ea, tragicul).

Această reflecție asupra condiției umane care porneşte din poezia tragică grecească, se va muta către alte forme artistice în epoca modernă: arta plastică va suferi o mutație la nivelul obiectului ce naşte tragicul, în sensul că eroul, nu caracterial, respiră tragic, ci prin frumusețea trupească, ca imagine a perfecțiunii şi măreției omeneşi, ca în pictura (şi sculptura) lui Michelangelo, din Renaşterea italiană.

Trăirea pe care o năştea în comediile lui Aristofan, emoția comică era dată de alt tip de eliberare prin spectacolul teatral, care ținea de un sentiment de putere morală, sentimentul propriei superiorități, care dădea spectatorului asigurarea că „el” nu va cădea niciodată în erorile eroilor de pe scenă; înălțarea persoanei prin sentimentul tragicului era însă de cu totul altă natură şi provoca un alt tip de trăire. Păstrând proporțiile, dacă **Iliada** era o codificare solemnă menită să ridice conştiința cetățenească, **Războiul şoarecilor cu broaştele** (proiectarea ei parodică), era lectura inversă, desolemnizată, antrenând alt sentiment în receptarea publică. Hans Robert Jauss, autorul **Esteticii receptării** (1969), reconstituie „universul de

aşteptare" al publicului cititor / spectator, pentru a vedea tipul de atitudine estetică care funcţionează într-o epocă sau alta.

În 1972, el prezenta concluziile studiului său la Cercul de Poetică şi hermeneutică (publicate în **Experienţă estetică şi hermeneutică literară**, 1977) din care reieşea că modelele eroice, religioase sau etice, sunt în măsură să furnizeze „plăcerea catharctică", „premiu de seducţie prin intermediul căruia spectatorului sau cititorului i se transmit, în chip mai sugestiv, modele de comportament, stimulându-l prin exemplaritatea acţiunii umane, la fapte de aceeaşi anvergură. Identificarea prin atitudine estetică reprezintă o stare de echilibru pasibilă a se destabiliza (...) fie prin a se dezinteresa cu totul de personajul reprezentat, fie la a fuziona emoţional cu acesta". El va propune „modele de interacţiune în identificarea cu eroul literar" (şi N. Frye, în **Anatomia criticii**, 1957, vorbeşte de acest domeniu de trepte, pe care le numeşte „transfer mitic") pornind de la clasificarea aristotelică a caracterelor.

„Identificarea catharctică" este legată de identificarea cu „eroul în suferinţă" (spre deosebire de cea „admirativă", care presupune educaţia spirituală prin imaginea sfântului sau înţeleptului – eroi „perfecţi", ori „simpatetică", compasiune, solidaritate, cu eroi „imperfecţi"), care provoacă „descătuşare sufletească tragică", punerea în libertate a reflecţiei morale. Prin opoziţie, operează, dar nu mai puţin eficient, identificarea ironică cu antieroul, care provoacă reflecţia critică. Comentând modul în care Freud a prezentat legătura eu / personaj literar (1908 – **Scriitorul şi activitatea fantasmatică**), mutând accentul pe descărcările tensionale în plăcerea estetică, Hans Robert Jauss limitează „sublimarea estetică" la situaţia în care spectatorul „îşi însuseşte non-eul, lărgindu-şi, prin intermediul alterităţii eroului, propria experienţă".

Tot aşa atinge şi subiectul „catharsis-ului comic", care presupune disocierea între râsul de eroul literar şi râsul alături de eroul literar, care, din „comic de contrast" devine prin convertire în „catharsis umoristic", mijloc de autoafirmare de sine prin „solidarizare cu eroul antieroic", ceea ce provoacă emoţia comică prin râsul participativ. Este în această viziune asupra mecanismelor care condiţionează plăcerea estetică la omul modern, o depăşire a concepţiei strict aristotelice, limitative a efectului catharctic la tragic, dar şi o întâlnire cu libertatea romantică a interferenţelor, pe care un artist şi teoretician ca Schiller o definea în sfârşit de secol al XVIII-lea, intuind funcţionarea teatrului clasic grec: „A produce în noi această libertate de spirit şi a o hrăni este frumoasa menire a comediei, aşa cum tragedia e sortită a restabili pe căi estetice această libertate de spirit, când ea a fost suspendată în chip violent prin pasiune".

Să amintim că această perspectivă romantică asupra efectului artei asupra publicului se regăseşte în vestitul tratat **Despre sublim**, aflat în amurgul marilor contribuţii teoretice ale antichităţii greceşti, spaţiu al unor mari controverse legate de paternitatea studiului, în care „ideile mari şi nobile, intensitatea emoţiei şi expresia aleasă" a marilor opere au pathos (condiţie sufletească fără de care artistul nu poate crea), extaz şi fantazie (fantazia fiind o „răscolitoare putere de închipuire"), elemente care pun în mişcare forţele adânci sufleteşti, ale auditoriului, prin tensiunea sufletească transmisă. Aplicat retrospectiv în analiza efectelor tragediilor clasice greceşti asupra publicului, sublimul rafinează legătura între arta creatorului antic (Sofocle, Euripide etc.), condiţiile interne ale generării efectului emoţional de către operă, estetic constituită, şi elementele de antropologie culturală, care definesc omul grec al epocii şi universul aşteptărilor sale, pentru că teatrul

grec are în centru eroul cu puterile lui, răspunzând singur la marile întrebări ale existenței, față în față cu forțele lumii, al căror mesaj nu-l satisface. Într-o reprezentare simbolică, eroul teatrului grec are aceeaşi nervozitate şi crispare ca splendizii cai ai lui Phidias de pe Acropole, caii nopții, care dau marmurei nerăbdare, mişcare şi tensiune, dar în acelaşi timp încremeniți paradoxal în înălțimea colinei sacre.

Este în această proiecție în piatră o posibilă definiție a sublimului, care converteşte suferința, în opusul ei, de unde începe seninătatea libertății absolute a tragediei greceşti: Oedip orb, rătăcind prin hotarele Atenei, refuzat de oameni şi de zei, singur cu sine, dar şi împăcat cu sine, este imaginea tragică a sublimului artistic grec.

Este modul în care Schiller, în studiul său **Asupra pateticului** (1793), vede esența artei tragice: „Prima lege a artei tragice este reprezentarea naturii în suferință. A doua este reprezentarea rezistenței morale în fața suferinței”. Legarea sublimului de tragic, în studiile lui Schiller, viza, pe de o parte, să dea vieții semnificația eternității şi, pe de alta, să dea artei tragice, esteticului, puterea de a exprima libertatea absolută a conştiinței umane şi a voinței (superioritatea conştiinței văzută ca „libertate morală” la Kant); tragic şi sublim, convertite în disperare, în teoria tragicului construită de pesimismul lui Schopenhauer, care se îndepărtează de seninătatea lumii ideilor în care se transformase lumea neliniştită a eroilor tragici greci.

Lumea eroilor tragici din teatrul grec se construieşte în plan tematic pe sentimentul ironiei sorții sau / şi al cruzimii zeilor, iar accidentele epicului de tip „coincidență”, „răsturnare”, „recunoaştere” servesc în teatrul grec, pe de o parte manifestării crude a destinului, cât şi gradării tensiunii care ar construi sentimente de groază şi de milă în sufletul spectatorului. Nedezvoltând o ficțiune pură ci dramatizând mituri, modele exemplare, tragedia greacă se construieşte între repere precise ale textului său, dar şi ale competenței sociale şi mitice a spectatorului. Eroul este condiționat de esența tragică care, după Guy Rachet (**Tragedia greacă**) este „lupta inutilă dusă de om, ființă slabă şi vremelnică împotriva destinului care-l domină şi-l striveşte”. Destinul – (Moira), soarta neîndurătoare este prima verigă a mecanismului (Oedip are un destin afirmat în toate momentele consultării oracolului de la Delphi: de a-şi ucide tatăl, de a se căsători cu mama, de a aduce pieirea neamului său – restul e problemă de timp); „ananké”, întunecata fatalitate, aflată sub semnul circularității, asigură coincidențele tragice /Oedip se întâlneşte în drum spre Teba cu tatăl său, Laios, pe care îl ucide, ignorându-i identitatea), „hamartia”, greşeala sau eroarea tragică, săvârşită uneori inconştient, atârnă greu în condiția eroului (Oedip nu ştie că este tatăl său, dar face totuşi o crimă), iar „hybris-ul”, sentimentul tragic al lipsei de măsură care-i dă omului dorința de a deveni egalul zeilor, condiționează la infinit tragicul. Oedip este pe de o parte moştenitorul unor acte de hybris (părinții săi, Iocasta şi Laios, vor să încalce destinul anunțat de oracol şi abandonează copilul pe munte spre a fi sfâşiat de fiarele sălbatice, ca odinioară Paris din istoria nefericită a Troiei, abandonat de Priam şi Hecuba, care-l visase ca torță distrugătoare a cetății), iar pe de altă parte creatorul în lanț a altor greşeli tragice: părăseşte cetatea Corint şi pe părinții adoptivi, vrând să dejoace planurile destinului şi ale zeilor, îşi ucide tatăl într-un gest de mândrie violentă, se căsătoreşte cu mama Iocasta (hybris şi hamartie în acelaşi timp). Uneori hybris-ul este generat de starea limită, dilematică a eroului tragic, ceea ce nu înseamnă mai puțin o condamnare a condiției muritoare a eroului: Antigona încalcă legile cetății, îşi îngroapă ritual fratele, liniştindu-i umbra, dar se sinucide, Oreste îşi ucide mama, dar aduce linişte,

prin răzbunarea crimei, umbrei neliniştite şi însângerate a lui Agamemnon, acelaşi Agamemnon care-şi sacrificase fiica, pe Ifigenia, pe malul mării, pentru a îmbuna zeităţile şi a permite corăbiilor greceşti traversarea mării spre Troia.

Astfel, eroul nu este nici întru totul nevinovat, nici vinovat pe de-antregul, dar este supus greşelii, are un grad de nedesăvârşire, care-l împiedică să evite capcanele destinului. Confruntarea cu destinul, încercarea de depăşire a destinului generează tragicul. Vorbind despre tragic şi non-tragic, G. Liiceanu (**Tragicul. O fenomenologie a limitei şi a depăşirii**) vede în orice erou etic un erou tragic în măsura în care situaţia tragică nu este compatibilă decât cu „fiinţe conştiente finite confruntate cu limita". În această accepţie nu toţi eroii tragediilor greceşti sunt tragici, pentru că „tragicul nu este orice rău ci răul asumat prin înfruntarea conştientă a limitei". Această perspectivă, care dă ideii de revoltă, înfruntare a lumii, a destinului, a sinelui, rolul de cheie de boltă a lumii tragice greceşti, reaşează şi relaţia cu sublimul, acesta fiind „convertirea suferinţei care, sub tensiunea întâlnirii cu limita, se răstoarnă în opusul ei. El îl aduce pe om la hotarul fiinţei umane, deci la limita de unde, în geografia fiinţei, începe tărâmul Libertăţii Absolute". Aici îl plasează Camus pe Sisif – „fericit" – în confruntarea conştientă cu limita.

Situaţia anulării tragicului ţine de desolidarizarea fiinţei conştiente de propriul ei statut ontologic (sinuciderea Iocastei, sinuciderea Antigonei), respectiv un refuz al omului de a-şi trăi viaţa. Acceptarea resemnată a limitei (destin, moarte, istorie), în mod conştient, anulează tragicul. Tragedia greacă devine un „scenariu tragic de tip existenţial", produsul dialogului conştiinţei cu limita, sau al faptei conştiente cu „scena lumii".

Depăşind viziunea relaţiei omului cu zeii din tragediile lui Eschil (**Cei şapte contra Tebei, Orestia, Perşii, Prometeu înlănţuit**), Sofocle îşi situează resursele tragicului în alt plan, alegând omul care-şi ia în mâinile sale destinul, cu credinţa că voinţa sa poate schimba cursul evenimentelor (**Antigona, Oedip Rege, Oedip la Colonos, Electra**). Trebuie spus însă că, structural vorbind, piesele tragice ale celor trei mari maeştri ai lumii greceşti sunt organizate pe trei cicluri tematice (prea puţine rămânând în afara ciclurilor), ceea ce permite comparaţii la nivelul viziunii asupra condiţiei umane. Ciclul teban (sau al Labdacizilor), focalizat pe figura lui Oedip, ciclul troian (sau al Atrizilor), focalizat pe figura descendenţilor lui Agamemnon, şi ciclul argonautic, focalizat pe figura lui Iason. Şi Euripide, cel mai tânăr reprezentant al tragediei clasice greceşti (**Oreste, Ifigenia în Aulis, Ifigenia în Tauris, Electra, Medeea, Troienele, Hecuba, Hippolyt** – piese din ciclurile comune), deşi nu posedă o „doctrină" care să se poată compara cu acelea ale înaintaşilor săi, este preocupat de investigaţia contradictorie a sufletului omenesc, şi spre deosebire de oamenii conduşi de voinţa zeilor, pe care-i construieşte Eschil, sau aflaţi sub povara propriului lor destin, din piesele lui Sofocle, oamenii săi sunt terorizaţi de propriile lor îndoieli, tulburări, pun chiar şi existenţa zeilor la îndoială (prin educaţia sa sofistică, încărcată de scepticism), având conştiinţa acută a mizeriei umane, aflată sub semnul nefericirii declanşate de pasiunile devastatoare. Modern, prin perspectiva unui cer fără zei (deşi piesa *Bacantele* este încărcată de misticism), apreciat de Aristotel ca fiind „cel mai tragic dintre poeţi", transformă fundamental tragedia, nu în sensul inventarului tematic, care rămâne cel tradiţional, ci prin lumina crudă (modern exploatată de Racine, în clasicismul francez, care-i împrumută eroinele) care pune în evidenţă contradicţiile omului, într-o lume a singurătăţii: o tipologie a erosului feminin,

a construcției paralele, pentru că tragediilor de pe câmpul de luptă le corespunde drama intimă. Impactul vieții sociale asupra artistului (marcat se pare de procesul de asebie – necredința în zei, intentat în epocă lui Anaxagoras), meditația asupra condiției bărbatului şi femeii în epocă (ironizată în piesele lui Aristofan), permite o construcție simfonică considerată modul perfect de tragedie, **Troienele**, în care corul femeilor prizoniere după luarea Troiei, ridică tragicul la intensitate maximă, cuvintele corului fiind din ce în ce mai puțin legate de acțiune, devenind digresiuni lirice.

Paradoxal, lumea lui Euripide nu este atât de diferită de aceea pe care adâncul textului lui Sofocle o construieşte, pentru că drama se naşte din voința umană, care provoacă prin alegerile ei toate nenorocirile. Divinul nu înseamnă totul la Sofocle: Antigona rămâne demnă de compătimire şi nobilă, când ascultăm elogiul adus de cor, omului: „nimic nu e mai minunat ca omul", reprezentând ideea responsabilității individului asupra faptelor sale. Subiectul din trilogia lui Oedip este revelarea treptată a adevărului tragic, care nu este numai tragedia unei revelații. Orbirea semnifică substituirea unei priviri spre exterior, cu o privire înspre interior (cunoaştere de sine). Fuga de adevăr a regelui Oedip constituie tocmai mecanismul revelării adevărului tragic.

Analizând mitul lui Oedip (aflat după cum se ştie în Odiseea homerică), J. P. Vernant (în **Dicționnaire des mythologies**, 1981), caracterizându-l pe Oedip, împrumută din viziunea lui Sofocle asupra eroului: „Stăpân al Tebei, mândrie şi salvare a oraşului (...) lucid şi orb, inocent şi în acelaşi timp vinovat, descifratorul enigmelor este pentru el însuşi această enigmă pe care nu o poate descifra (...). Oedip, erou al cunoaşterii şi al puterii, a devenit tocmai această victimă a haosului pe care-l evoca Sfinxul, definindu-l ca acela care merge în două, trei şi patru picioare. Găsind răspunsul, Oedip intră în Teba pentru a lua locul regelui, intră în patul Iocastei pentru a-l înlocui pe soț."

Un Oedip asaltat de propriile întrebări, merge la oracolul din Delphi, apoi se întâlneşte cu Sfinxul căruia îi primeşte întrebările şi provocarea.

Răspunsului enigmatic şi amenințător al cnetrului lumii, oracolul de la Delphi, i se asociază îndoiala şi neliniştea, care-l împiedică să mai întrebe (ca şi Regele pescar din lumea legendară celtică). Când se abate din nou nenorocirea asupra cetății, Oedip nu mai are curajul să consulte el oracolul, alege un intermediar iar ambiguitatea răspunsului e dublată de neîncrederea în purtătorul răspunsului. Lumea scenei vorbeşte într-un limbaj figurat: convenția tragediei este în întregime legată de condiția ei ambiguă, ea nu se sfârşeşte cu eroul căzut, ci-i proiectează destinul într-o perspectivă mai largă.

Conştiința acestei deschideri este „corul" care va „cânta" sensul atmosferei de calm care se instalează, peste o lume a crimei şi a suferinței, în finalul la **Oedip la Colona**, el proiectează o conştiință chinuită într-una împăcată, propune seninătatea unei înțelepciuni a lumii. „Socot că totul e bine" spune Oedip într-o frază mai amplă, (adaptată) care rezumă mesajul: „În pofida atâtor încercări, vârsta mea înaintată şi măreția sufletului meu mă fac să judec că totul e bine."

Bucuria stranie de care vorbeşte Nietzsche mereu, (**Filozofia în epoca tragică a grecilor**, 1872), ca izvorând din deznodământul tragic, este o bucurie impersonală, desprinsă de orice afectivitate particulară, e bucuria unității recucerite, „o armonie imperceptibilă în care se rezolvă întreaga substanttă a tragicului."

Dacă, însă, pornim în analiza eroilor tragici de la vestitul **Traité du désespoir** al lui Sören Kierkegaard, din mijlocul secolului al XIX[lea], Oedip,

ca şi Oreste, ca şi Antigona, trece prin stări de disperare, de la virtuale la reale, având în el capacitatea de a dispera, pe care o transformă în act, având ca structură latentă germenele pierzării.

Studiile lui Sigmund Freud, de la începutul secolului, pornind de la denunțarea măştii pe care o constituie imaginile literaturii, venite să deghizeze pulsiunile noastre, dorințele noastre cele mai durabile, citesc în mitul lui Oedip drama culpabilității şi a incestului (**Dostoievski şi paricidul**, 1928).

Este interesant punctul de vedere al lui Nietzsche (**Naşterea tragediei din spiritul muzicii**) asupra tragicului vizionat pe scenă, în schimbarea perspectivei asupra percepției suferințelor eroului, văzute ca un mare teritoriu reenergizant al personalității: „Trebuie să considerăm tragedia greacă ca un cor dionysiac, care se dezlănțuie iarăşi şi iarăşi într-o lume de imagini apolinice."

Suprapunerea peste cultul eroic homeric a personalizat patimile, incantațiile corului preluând formele şi din ritul funerar. Este esențial să vedem „conversia" durerii eroului în bucurie colectivă, ca să înțelegem exploatările ulterioare ale psihanalizei: comunitatea care asistă la spectacol, trece de la secvența cernită, de jale, la aceea orgiastică, eliberatoare, care nu pare să aibă relație cu perspectiva antropocentrică a tragicului scenic fixat pe registrul eroului, nu pe cel al publicului (Oedip care nu moare, care se reproiectează apoteotic prin suferința înțelegerii, permite această conversie).

Se pot face mai multe lecturi mitului lui Oedip, cea freudiană, la care ne-am referit deja, realizează o punte peste timp între Oedip, al lui Sofocle, Hamlet, al lui Shakespeare, omul şi creatorul Dostoievski, pornind de la aceeaşi temă proiectată literar, paricidul.

Prelucrarea literară presupune atenuare şi învăluire; în tragedia grecească atenuarea fiind realizată prin proiectarea în realitate a motivului inconştient al eroului sub forma unui destin constrângător: Oedip înfăptuieşte crima neintenționat, dar Oedip, care îşi omoară tatăl şi se căsătoreşte cu mama sa, nu face decât să ilustreze mecanismul „refulării" în viața afectivă a omului (pe care Freud îl numeşte complexul Oedip). Construcția „subiectului" Oedip urmează în această viziune în raporturile cu autoritatea paternă două trepte: identificarea paternă („a deveni şi a fi precum el") şi opțiunea obiectuală paternală (mama şi cetatea), adică „ceea ce aş dori să posed". Cele două trepte construiesc o evoluție contradictorie a eroului (caută ucigaşul tatălui dar este ucigaşul tatălui), ca expresie conjugată a afecțiunii dar şi a tendinței de înlăturare. Teama de tatăl – rival şi iubirea față de mamă, atâta timp cât e menținută în conştient, constituie baza sentimentului de vinovăție şi nevoia de ispăşire, care generează autopedepsirea (un substitut al „fricii de castrare"). În esență, relația dintre un bărbat şi tată a devenit relația dintre un „eu" şi un „supra eu", în logica modelului oedipian, al reprimării pulsiunilor incestuoase (în vis ca şi în arte).

Paul Ricoeur (**Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud**, 1965) îi opune Sfinxului, care reprezintă enigma freudiană a naşterii, pe Tiresias, orbul proroc al cetății Teba, care este simbolul, epifania adevărului şi de aici accentul se mută pe orbirea devenită la Freud efectul – semn al unei autopedepsiri castratoare, mutilante (derivând din „refularea" paricidului şi incestului). La Paul Ricoeur, orbirea devine esențială pentru că „Tiresias nu are ochii cărnii, el are ochii spiritului şi ai inteligenței: el ştie. Va trebui deci ca Oedip, cel care vede, să devină orb pentru a accede la adevăr. El va deveni în acel moment văzătorul orb şi aceasta în ultimul act, când Oedip îşi străpunge ochii".

În tragedia **Hamlet**, prezentarea este mai puțin directă din perspectiva ideii culpabilității, pentru că eroul nu comite el însuşi crima, ci un altul pentru care nu are semnificație de paricid, complexul oedipian apărând într-o lumină reflectată. El trebuie să răzbune crima, dar în mod surprinzător este incapabil să o facă, inhibiția – aversiune față de îndeplinirea misiunii (ca şi Oreste în fața matricidului) ținând de conflictul interior inconştient, căci ucigaşul (Claudius) acoperă dubla dorință inconştientă a lui Hamlet: posedarea mamei şi uciderea tatălui. Nevroza lui Hamlet îşi are originea, din această perspectivă, într-un complex oedipian nerezolvat.

Modelul de interpretare psihanalitică a mitului oedipian din tragedia greacă, centrat pe „incest” ca posibilă cheie a mecanismelor psihice este transpus poetic de Jean Cocteau (1932) în „**Maşina infernală**”, unde copilăria, depozitara paradisului primilor ani, este un timp oprit, „camera” – topos care circulă dintr-un spațiu poetic teatral în altul, fiind obsesia unei copilării îndepărtate. Metaforă obsedantă a teatrului lui Cocteau, „camera” permite reinterpretarea modernă a mitului oedipian: scena nopții de nuntă a lui Oedip şi a Iocastei se desfăşoară în camera de copil a lui Oedip, acolo unde Iocasta îşi legănase copilul nou născut înainte de a se întoarce la timpul de început al vieții sale pentru a întâlni moartea. Iocasta îşi ține la piept soțul / copilul în timp ce picioarele ating leagănul copilului. O lumină roşie intensă leagă rochia mamei – mireasă, de sângele crimei şi de erotismul sugerat: în această fantastică noapte de nuntă din actul III, invenție care dilatează trăirile eroului, se petrec vise, coşmaruri, ieşiri la suprafață ale inconştientului. „Maşina infernală” este în acelaşi timp marele mecanism al destinului şi al fatalității pus în mişcare de zeitățile infernale pentru distrugerea individului, dar şi mecanismele nu mai puțin infernale ale inconştientului, care strâng, stochează pulsiunile vinovate.

Sfinxul, construit ca feminitate tulburată de temerarul Oedip (împrumutând ceva din feminitatea efeminizantă în spatele căreia se ascunde enigma freudiana a refulatului), nu este decât mâna fatalității care ajută la îndeplinirea destinului, pe care eroul încercase să-l evite. Sfinxul îi dictează răspunsurile la întrebări, astfel încât victoria lui Oedip, care trişează, este de fapt, un eşec care-l aruncă în brațele destinului. Victoria lui Oedip, victorie în ochii celorlalți, este terifiantul său eşec. Prelucrarea realizată de Cocteau trimite la un mit al depersonalizării, Oedip care prin orbire vede în sfârşit în el, este proiectat de Cocteau în figura „poetului” care poate scruta invizibilul; aceeaşi imagine a poetului şi a tenebrelor sale este reflectată în oglinzile lui Orfeu (**Testamentul lui Orfeu**) ca şi ochii orbului Oedip. De la ecourile psihanalizei la percepția existențialistă a mitului, piesa lui Cocteau reflectă puterea neliniştilor şi obsesiilor umane de a întâlni printr-o coborâre într-un timp poetic, marile noduri mitice.

Aducerea la suprafața conştientului a adevărurilor generatoare de nevroză, din adâncimile inconştiente, reprezintă conflictul latent, sugerat, al piesei lui Cocteau (păstrând personajul liant, cunoscător al dramei, pe orbul Tiresias, Cocteau îl transformă într-un fel de analist – psihiatru a mutațiilor din conştiința eroilor).

Mai există un erou al teatrului clasic grec – Oreste, a cărui călătorie către modernitate suferă o transformare, în egală măsură, dată de contextul ideilor. Tensiunea dintre cele două războaie mondiale, idei privind angajarea omului în formarea propriei esențe, fac ca piesa „**Muştele**” (1943) scrisă de Jean Paul Sartre în paralel cu eseul său **Ființa şi neantul**, să fie proiectarea într-un model clasicizat, atât de mit cât şi de teatrul grec, a „omului condamnat la libertate”. Eroul din mitul Atrizilor (Eschil – **Orestia**,

Euripide – **Oreste**) este proiectat într-un teatru al „situațiilor limită”, născut din situația dilematică în care se afla în tragedia greacă Oreste. Piesa lui Sartre naşte 24 de ore de tensiune. Schimbarea paradigmei istorice şi culturale, face ca prin apropierea de cotidian, tragicul să fie altceva decât în lumea tragediei greceşti; Albert Camus aprecia chiar că numai revolta eroului mai poate crea o tragedie (**Viitorul tragediei**, 1957). Ideea responsabilității personale restructurează mitul în piesa lui Sartre, căci tânărul Oreste, devenit eroul principal al piesei **Muştele**, îşi asumă responsabilitatea actelor sale, în fața lui Jupiter, devenit proiecția convențiilor sociale, devenind în felul acesta autentic: el rămâne un om liber, dar respins de mulțime, un om liber şi singur. Eroul lui Sartre a optat pentru „actul” care să-l definească în situația limită, în lipsa ascultării lui Apollo din tragedia greacă; gândirea filozofului Sartre acordă un loc central ideii că absența lui Dumnezeu (a zeului, a destinului, a autorității divine) singura semnificație a lumii este dată de om şi de libertatea lui dureroasă de a accepta / a alege. Fără a pierde din condiția sa tragică, pe un drum plin de contradicții, ale societății şi ale sinelui, eroul în singurătatea lui, simte angoasant ostilitatea universului. Muştele sunt înfățişarea de coşmar a spaimei şi a angoasei. Spre deosebire de Oreste al grecilor, supus judecății zeilor şi oamenilor, eroul lui Sartre este închis în propria sa conştiință. Erou slab, dominat de personalitatea puternică a Electrei în trilogia lui Eschil, Oreste al lui Sartre, nu face crima din răzbunare, ci dintr-un sentiment de responsabilitate față de cetățenii Argos-ului, terorizați de „muştele” culpabilității; crima lui este asumată orgolios: „şi totuşi, oameni, eu vă iubesc şi pentru voi am ucis, pentru voi. Vă uitați la mine, locuitori ai Argosului, ați înțeles că omorul meu e într-adevăr al meu, îl iau asupra-mi în fața soarelui, e temeiul meu de viață şi mândria mea, voi nu puteți nici să mă pedepsiți, nici să mă plângeți, şi din pricina asta vă e teamă de mine.”

Distanța acestei viziuni moderne, istoric redefinite sub presiunea confluenței cu o altă lume a ideilor, față de **Orestia** lui Eschil (şi chiar față de **Oreste** al lui Euripide), este imensă. **Orestia** lui Eschil proiecta tragedia asupra întregii familii a atrizilor, care trebuie să se stingă sub povara hybrisurilor repetate, care încălcau legile morale ale cetății şi ale zeilor (pornind de la Thyeste, unchiul lui Agamemnon, care-şi ucide fratele, Atreu, îi ia soția şi puterea, până la Oreste, ucigaşul de mamă), dar acest lanț de tragedii era văzut ca modul în care legea morală se perfecționează prin sacrificii omeneşti, pentru că mecanismul hybrisului odată declanşat nu mai poate fi oprit (comparația posibilă cu mecanismul sângeros, care prin fiecare crimă cheamă o alta, din tragediile shakespeariene, în care Hamlet, Macbeth, Richard al III-lea, pune accentul pe ideea de ordine încălcată, şi de neîncetată restaurare a ei).

Pe două trepte diferite de înțelegere a raporturilor omului cu lumea, eroul tragic al lui Eschil învață prin suferință în timp ce eroul lui Sofocle se ridică prin suferință, deasupra condiției umane; chiar aducerea, ca strategie teatrală, a unui singur personaj să domine scena, în tragediile lui Sofocle, pledează pentru această înălțare a eroului, care a înțeles că tot ce e omenesc e supus şi răvăşit de atotputernicia vremii, şi numai zeii nu îmbătrânesc, elemente de meditație asupra condiției umane, aflate în cântecul corului care slăveşte Colonos-ul şi Athena, ca spații ale frumuseții eterne, în care omul se desăvârşeşte moral (kalos kai agathos), un fel de armonie a spiritului pe care lumea modernă nu o mai regăseşte prin teatru.

Această seninătate ca mesaj subliminal al textului nu se mai regăseşte în lumea greacă ulterioară, decât poate în reconfigurarea ei lirică pe care o propune tentația arcadică a neaderării la realitățile unei lumi în schimbare, în

care conştiinţa poetică maschează prin poezia bucolică şi elegiacă a alexandrinilor, tendinţa de izolare a artistului din centrul cetăţii, în care cu secole în urmă se desfăşurau tragicii greci. Secolul al III^{lea} î.e.n. a fost marcat în aria elenismului, de apariţia culturii alexandrine, ca urmare a expansiunii dar şi a oboselii civilizaţiei greceşti, în care locul Athenei, ca educatoare şi centru spiritual al lumii elene, este luat de Alexandria, Miletul, Pergamul şi alte cetăţi elenistice.

Genurile literare de largă respiraţie în viaţa cetăţii, epopeea şi tragedia, cultivate de mari mituri existenţiale (Homer, Sofocle etc.) cedează locul speciilor minore, care se adresează unui cerc restrâns de poeţi şi erudiţi: poezia idilică, elegia erotică. Forma poetică rafinată, sufocată de aparatul mitologic închis în construcţii metrice complicate, se naşte dintr-o altă stare de spirit a cetăţii, şi pentru prima oară în istoria culturii europene se vădesc semne ale decadentismului poetic.

Este evident că alexandrismul, ca fenomen cultural nu este reductibil la interiorizarea poeziei, pentru că în alt plan se codifică o adevărată ars critica, de care vor beneficia secolele următoare; adevărate „cenacluri” configurează o condiţie specifică a artistului, iar numai comparaţia cu marea artă greacă a secolului al V^{lea} clasic, permite judecata critică a lumii alexandrice prin perspectiva dialecticii între măreţia şi mizeria lumii culturale. În Opera sa (citată deja) **Naşterea tragediei din spiritul muzicii**, apărută în 1871, filozoful german Friederich Nietzsche, pune o întrebare tulburătoare pentru destinele culturii europene: dacă este capabilă cultura modernă să se abată de pe calea alexandrismului pe cea a marilor gânditori şi poeţi clasici, sau îşi va continua mai departe drumul spre Alexandria, ceea ce echivala pentru filozoful german cu o condamnare a tradiţiilor spiritului criticist inaugurat de alexandrini. E. R. Curtis a dovedit în studiul său **Literatura europeană şi Evul Mediu latin**, aşezarea culturii europene a Evului Mediu şi Renaşterii pe modelele de gândire şi creaţie a alexandrinilor, care s-au făcut purtătorii spiritului clasic grec.

Prin comparaţie, elegiile gnomice şi didactice ale poetului grec Teognis din Megara, pline de sentinţe şi percepte morale, în limbajul savuros al limbii vorbite, îi spuneau mai mult moralistului Nietzsche, măcinat de fobia decadentismului, decât monumentul cizelat al poeziei alexandrine, care era idila lui Teocrit. Retorismul mitologizant al artei poetice antice împiedică pe iubitorul de poezie să guste secvenţe poetice neegalate pe care **Idilele** lui Teocrit le oferă. Suferinţele şi moartea frumosului păstor Dafnis (Idila I), născătorul poeziei şi muzicii bucolice, a cărui iubire era dorită de zeiţa frumuseţii Afrodita, construiesc o tulburare a lumii cosmice în emoţia estetică, transmisă de textul lui Teocrit.

Lumina misterioasă a lunii sub care se leagă şi se dezleagă vrăji de dragoste (Vrăjitoarele) anticipează în microsecvenţe marile tulburări cosmice romantice; profesiunile de credinţă poetice, întreceri între cântăreţi bucolici, suprapuneri de idilic şi de burlesc (Ciclopul – monstrul îndrăgostit) construiesc un univers pe care-l va recupera poezia Renaşterii şi Barocului.

„Amorul” care poate trece apele morţii (**Amoraşul, Siracuzele**), semn al iubirii purificatoare, construieşte tablouri idilice şi elegiace, dar şi baroce, ironic structurate (amoruri păstoreşti nutrite de zeii Olimpului), anticipând elemente ale liricii de coloratură arcadică a secolelor următoare (trecând prin poezia latină a lui Ovidius, Horatius, spre lirica trubadurilor şi a sonetiştilor Renaşterii italiene, spre a se opri în apele poetice ale Barocului). Imaginea lumii reconfigurată de ideile sicilianului Teocrit, migrează în lumea „romanului” pastoral al epocii târzii eleniste a scriitorului grec Longos, trăitor,

după cât se ştie, în insula Lesbos, la sfârşitul secolului al II-lea al erei noastre (contemporan cu Lucian din Samosata, autorul **Istoriei adevărate**, o parodie a literaturii de călătorii şi aventuri incredibile, cultivate de greci, începând cu Odiseea, clişeizată în perioada elenistică prin dezvoltarea „romanului” grec).

Creația lui Longos, numită în greceşte **Iubirile pastorale ale lui Dafnis şi Hloe**, permite o lectură palimpsestică prin care se simt bucolicele lui Teocrit, ale lui Vergilius, dar mai ales ale unui poet grec Philetas din Cos, la care „romanul” lui Longos este o replică (în secolul al XV-lea, în Italia Renaşterii, Jacopo Sannanzaro a scris **Arcadia**, roman pastoral influențat deopotrivă de Longos, Heliodor şi Vergilius, prefigurând asocierea cu lumea curtenească din romanul spaniolului Jorge de Montemayor, **Diana**, **XVI**, al cărui stil pastoral dialogat se va regăsi în eglogele lui Pierre de Rosnard, cu galanterii şi arabescuri stilistice topite în drama pastorală barocă **Aminta** a lui Torquato Tasso, din jumătatea secolului al XVI-lea italian).

Punctul de plecare era istoria a doi copii adoptați de păstori, care îşi duc viața în insula Lesbos în ritmurile naturii patronate de Eros şi de nimfele lui Pan. Imaginea tânărului şi frumosului păstor Dafnis, din idilele poetului sicilian Teocrit, care era construită pe fundalul vieții păstorilor şi a tablourilor naturii, migrează în istoria lui Longos, care pregăteşte universul de aşteptare a cititorului, printr-un incipit în care modelul perfect al insulei Lesbos „smălțată cu flori şi udată de ape”, este asociat iubirii cântate acolo cândva de poetesa Sapho: „cine a fost îndrăgostit odată îşi va aminti iarăşi, iar cel care n-a iubit încă, va învăța”, adagio pe care-l vom recunoaşte în finalul preluării postmoderne, din romanul lui Umberto Eco, **Numele trandafirului**.

Secvențe ale textului construiesc mici bijuterii stilistice şi retorice, care permit depăşirea tiparelor romanului grec (aventuri, şi erotism): „Câteodată cădea pe gânduri şi-şi vorbea astfel: Acum sunt bolnavă şi nu ştiu ce am; sufăr şi n-am nici o rană; mi-e inima rea şi n-am pierdut nici una din oile mele; ard şi stau la umbră deasă. De câte ori m-am înțepat în spini şi n-am plâns (...) ce-mi roade acum inima e mai amar decât toate astea. Frumos e Dafnis, dar şi florile-s frumoase. Frumos cântă el din nai, dar şi privighetorile cântă frumos şi, totuşi, pe mine nimic nu mă mişcă. O, de-aş fi naiul lui, să-i simt răsuflarea! Apă blestemată, numai pe Dafnis l-ai făcut frumos; eu degeaba m-am scăldat în undele tale. Mă prăpădesc nimfelor dragi (...) Cine-mi va îngriji greierul meu cântăreț, pe care abia l-am prins ca să m-adoarmă, prin cântec, la uşa peşterii?”

Poezie a naturii şi a erosului, văzut ca joc de păstori şi joc al lumii, cartea lui Longos pregăteşte în cadențele unei proze care atinge pe alocuri poeticul, sensibilitatea modernă. Este un alt fel de Grecie, un alt univers uman, prin care spiritualitatea vechilor modele trece în cultura europeană, lăsând să se odihnească marile drame ale epocii clasice.

Ne oprim pentru a redefini spiritualitatea greacă, parte a Bibliotecii ideale din care s-au hrănit toate marile spirite europene, la o imagine sinteză, de maturitate a operei lui Praxiteles (secolul al IV-lea î.e.n.), Hermes cu Dionysos copil (Hermes Dionysiforul) de la Olimpia. Specialiştii au văzut în seninătatea şi grația celor două trupuri, senzualitate şi misticism, în egală măsură; trupul de adolescent al lui Hermes prin frumusețea şi senzualitatea exterioară, dată de unduirea liniilor corpului pe strălucirea marmurei, capul zâmbitor închinat cu senzuală delicatețe, toate acestea trimit însă la o realitate transcendentă, sugerată de figura lui Dionysos copil, pe care zeul îl poartă în brațe. Intuind profunzimea acestor armonioase linii, Thomas Mann construieşte în **Moarte la Veneția** o mare iubire pentru echilibrul seninătății

artei greceşti care se împleteşte cu intensitatea sentimentelor, a trăirilor, în figura tânărului adolescent asimilat perfecțiunii corpului statuilor greceşti (poate chiar operei lui Praxiteles). Împletirea dintre seninătatea apolinică de suprafață şi fierberea, tumultul din adâncul acestei lumi, asimilate dionysiacului, sunt proiectate în fantasmele artistului creat de Thomas Mann, pe modelul fascinant al lumii greceşti. Frumusețea lumii decurge pentru greci din nobile canoane în care spiritul îşi impune materiei propria lege; versurile celebre ale lui Horatius (**Epistole**, 2, 156) „Grecia cucerită l-a cucerit pe sălbaticul învingător şi a introdus artele în încă rusticul Latium", afirmă că literatura greacă a determinat geneza literaturii latine, dar şi că, într-un sens mai larg, arta greacă structurează spiritualitatea europeană prin forme artistice în care puterea spirituală acumulată de civilizația greacă stăpâneşte materia prin impunerea viziunii greceşti asupra omului în univers.

Bibliografie

1. Acsan, Ion, **Orfeu şi Euridice în literatura universală**, Editura Albatros, Bucureşti, 1981.
2. Brunnel, Pierre, **Le Mythe d'Electre**, Armand Colin, Paris, 1971.
3. Bouffière Félix, **Miturile lui Homer şi gândirea greacă**, Editura Universității, Bucureşti, 1987.
4. Cassirer, Ernst, **Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
5. Dodds, E. R., **Grecii şi iraționalul**, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
6. Domenach, Jean Marie, **Întoarcerea tragicului**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995.
7. Girard, René, **Violența şi sacrul**, Editura Nemira, Bucureşti, 1995.
8. Gramatopol, Matei, **Moira, Mythos**, Drama, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
9. Lévêque, Pierre, **Aventura greacă**, I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
10. Liiceanu, Gabriel, **Tragicul. O fenomenologie a limitei şi a depăşirii**, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
11. Rachet, Guy, **Tragedia greacă**, Editura Univers, 1980.
12. Stoianovici-Donat, Lileta , **Mitul vârstei de aur în literatura greacă**, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1981.
13. Tilgher, Adriano, **Viața şi nemurirea în viziunea greacă**, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 1995.
14. Vernant, Jean Pierre, **Mit şi gândire în Grecia antică**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995.
15. Winckelmann, Yohann Yoachim, **Istoria artei antice**, I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.

5. Imaginar medieval şi forme literare.
Continuitate europeană în Evul Mediu

Particularitatea Europei medievale este dată de memoria ei colectivă, ea fiind nu numai un spațiu şi un timp în istorie, ci şi acest imaginar comun pe care şi-l împart popoarele europene, printr-o largă difuziune a ideilor şi a imaginilor. Literatura medievală va fi, în ciuda distanței şi a limbilor purtătoare, imaginea acestei conştiințe colective, un factor unificator în care se întâlnesc biserica, universitatea şi istoria, un spațiu eterogen şi unitar în acelaşi timp. Cronicarii îşi încep povestirea faptelor contemporane cu povestea creării lumii, incluzând şi războiul Troiei, teatrul religios reprezintă patimile christice dincolo de frontierele limbilor, spațiul european îşi proiectează trecerea de la păgânism la credința creştină construind catedrale care o leagă de tradiție, acest spațiu în care Orientul şi Occidentul se consideră moştenitorii Romei antice, iar conceptul antic de „Europa" care se întindea de la Coloanele lui Hercule până la Caucaz, va fi înlocuit de un nucleu limitat teritorial la ideea de Occident, organizat în jurul Imperiului Carolingian. În lucrarea **Literatura europeană şi Evul Mediu Latin**, 1948, Ernst Robert Curtius vede unitatea spirituală a literaturilor naționale occidentale, în faptul că Evul Mediu s-a construit puțin câte puțin pe ruinele lumii antice, devenind trăsătura de unire între lumea antică şi noile civilizații romano-germanice. Continuitatea europeană a fost legată de circulația cunoştințelor „genetice" prin formele literare, văzute în sens larg, incluzând traducători, poeți, părinți ai creştinismului, cronicari, veniți din vechile spații ale tradiției culturale, situate oarecum în afara „centrului" european. De-a lungul Evului Mediu, călugării vor copia în „scriptoria" mânăstirilor operele anticilor, contribuind la impunerea prestigiului restaurat al limbii latine care va fi purtătoarea culturii antice, sinteză a Orientului şi a Occidentului. Pornind de la această realitate istorică, E. R. Curtius remarcă faptul că locurile comune (topos) structurează spațiul literar, dându-i unitate, constituind un rezervor de idei, teme, argumente intelectuale, datorită practicii textelor antice, mutând experiența emoțională a antichității în memoria culturală, prin literatură; Europa lui Curtius nu este o entitate rasială, nici o diversitate culturală fără limite, pentru că principiul structurant „romanitatea" nu este o întoarcere la o Antichitate clasică, ci o conştiință medievală a trecutului ca prezent, prin relația lectorului cu textul (o „romanitas" – ca lume în care „limbile şi literaturile au fost fecundate de latină").

Trăirea trecutului ca prezent este văzută ca o funcție a textului istoriei: „Tucidide s-a simțit îndemnat să-şi scrie opera istorică, deoarece socotea războiul peloponesiac drept cel mai mare război al tuturor timpurilor. Augustin şi-a scris **Cetatea lui Dumnezeu** sub impresia cuceririi Romei de către Alaric (...) Revoluția din 1789 şi războaiele napoleoniene au dus la apariția filozofiei hegeliene a istoriei (...) iar întemeierea imperiului Hohenzollernilor a avut drept urmare considerațiile inactuale ale lui Nietzsche despre **Foloasele şi neajunsurile istoriei pentru viață** – o anticipare a discuțiilor moderne asupra istorismului". Această amplă argumentație serveşte unei construcții de ansamblu a genezei culturii pornind de la elemente unificatoare aflate la nivelul miturilor esențiale ale culturii omenirii regăsite în „funcția creatoare de ficțiuni" („fonction fabulatrice") de care

vorbeşte Henri Bergson în **L'Evolution créatrice. Les deux sources de la morale et de la création**.

Analiza lui Curtius traversează 26 de secole de la Homer, „eroul ctitor al literaturii europene", la Goethe „cel din urmă autor universal", legate într-un continuu cultural, în care „Homer trăieşte în Vergiliu, Vergiliu în Dante, Plutarh şi Seneca în Shakespeare, Shakespeare în **Götz von Berlichinger** al lui Goethe, Euripide în Ifigenia lui Racine, **O mie şi una de nopți** şi Calderon în Hoffmannsthal".

Această mişcare a Evului Mediu de integrare a tradiției antice apare în bilanțul epocii, pe care îl făcea în secolul al XIV[lea] Petrarca, care mărturisea ataşamentul din copilărie de sonoritățile scrierilor lui Cicero, rămas pentru el maestrul de neimitat al elocinței, dar şi mai târziu modelul latin al **Confesiunilor** Sfântului Augustin, despre care se afirmă că au fost pentru el poarta de intrare în toată literatura sacră. La rândul său, Augustin îşi mărturisise cu gratitudine datoria față de Cicero, față de Platon şi discipolii acestuia. Din ziua în care s-a convins prin acest exemplu, că un creştin poate să-i iubească pe Platon, Cicero şi Vergiliu, Petrarca şi-a găsit echilibrul, secolul al XIV[lea] regăsindu-şi cultura latină a părinților şi revenind în persoana lui Petrarca, la „doctrina christiana" a Sfântului Augustin, în ale cărui transformări spirituale şi sufleteşti se recunoaşte. Continuitatea spirituală pe care o cunoaşte Evul Mediu se naşte pe fondul unei tensiuni între literele antice şi teologia epocii, aspect prezent şi în corespondența lui Boccacio, şi mai înaintea lor în spațiul reconcilierii care este **Divina Commedia** a lui Dante, pentru că există un loc în Infern în care se confruntă două registre ale luminii: în Limb, stau veşnic tânjind după lumina divină, toți marii maeştri ai Antichității, poeți şi filozofi, care n-au nici pedeapsă dar nici mântuire. Lumina din Limb iradiază din puterea spiritualității antice („un foc ce biruia a beznei emisferă"; „un loc deschis înalt şi luminos"), sugestie existentă atât în întrebarea poetului Dante, cât şi în răspunsul maestrului călăuză Vergiliu, el însuşi locuitor al Limbului, atmosferă a spiritului, care închide simbolic Evul Mediu (secolul al XIV[lea], cel puțin pentru spațiul literelor italiene): „O, tu, care eşti slavă poeziei şi ştiinței, aceştia cine sunt, de au aşa cinstire încât au altă soartă? / Al lor renume ce şi-azi răsună pe pământ, la voi, le dobândeşte har, şi-n astă lume."

Mesagerul literelor antice în spațiul prerenaşterii italiene (încă al Evului Mediu european), Vergiliu, primeşte de la poetul Dante omagiul care-l leagă de toată lumea evocată: „Tu, soare care limpezeşti orice privire-ncețoşată". Față în față, într-un dialog implicit al acestui iter mentis care este poemul lui Dante, se află lumina lumii noastre, de care Vergiliu se desparte; plânsul lui Dante la despărțirea de maestru, este cel al despărțirii de o mare tradiție, cea a antichității: „(...) un meleag de unde-ncolo nu văd mai departe". Lumea creştină, ale cărei lumini spirituale intră în dialog cu cele antice, în Evul Mediu, este văzută de Dante într-o proiecție alegorică, care începe cu risipirea întunecimii silvestre („l'ombra perpetua"): „Şi iată că o strălucire se iscă în pădurea cea mare, umplând-o de lumină (...) / iar lumina aceea dăinuia şi strălucea mereu mai tare (...)", urmează înfățişarea Carului Bisericii, în dreapta căruia dansează virtuțile teologale, legate de atmosfera dogmatică a Evului Mediu („Iubirea" – proiectată sub lumina roşie, „Speranța" – sub lumina verde şi „Credința" – sub albul zăpezii).

Este însă greşit să credem că Evul Mediu s-ar putea defini doar ca o perioadă de asimilare intelectuală a capitalului Antichității, deşi nu se poate concepe filozofia medievală fără gândirea greacă venind de la Platon,

Aristotel, şi neoplatonicieni, ale căror texte traduse echivalau cu descoperirea unei lumi noi. Dar de la originile patristice (unele opere au drept autori dintre cei convertiţi la creştinism târziu, după ce primiseră o educaţie filozofică grecească), şi până la sfârşitul secolului al XIV-lea, istoria gândirii creştine se organizează pe cele două teme, credinţă şi raţiune: raţionalismul restrâns al unui Albert cel Mare sau al lui Toma d'Aquino, pe care se va aşeza scholastica, ţinând de limitarea folosirii raţiunii în materie de teologie (interdicţia de a demonstra dogma Treimii, după modelul aristotelic din **Metafizică**).

Reflecţia filozofului Evului Mediu nu funcţionează decât pe baza revelaţiei a cărei expresie definitivă este dogma. Parafrazându-l pe Toma d'Aquino (**Summa theologica**), teologia se poate lipsi de disciplinele filozofice căci nu de la ele şi-a primit principiile, ci de la Dumnezeu, dar îi este lesnicios să le folosească.

Capodopera lui Dante, care în finalul Evului Mediu ridică până la geniu simţul ordinii şi a ordonării arhitectonice a ideilor, trece prin Augustin, Toma d'Aquino sau Bonaventura, reflectând aceeaşi simbolistică din catedralele de piatră ale Evului Mediu francez.

Ceea ce trebuie spus, în sensul continuităţii culturale în spaţiul european al Evului Mediu, ţine de importanţa deosebită a filozofiei practicate de sirieni, arabi şi evrei în secolul al XIII-lea, care beneficiaseră de răspândirea filozofiei greceşti în Orient şi în momentul când islamismul înlocuieşte creştinismul în Orient; gândirea arabă a aşezat sub autoritatea lui Aristotel o sinteză a aristotelismului şi neoplatonismului pe care avea să se aşeze reflecţia şi critica teologilor din secolul al XIII-lea.

Un maestru ca Avicenna (Ibn Sina, secolul al X-lea e.n.), autor al unor tratate de mistică filozofică, care va avea o influenţă profundă asupra gânditorilor creştini apuseni (prin împletirea fericită a aristotelismului cu neoplatonismului, păstrând acordul lor cu religia, în folosul gândirii arabe), sau Averroes (Ibn Roşd, arab din Spania, secolul al XII-lea), autor de lucrări de medicină, astronomie şi filozofie, admirator al lui Aristotel (pentru care credinţa, raţiunea, religia şi filozofia coincid), sunt amândoi plasaţi cu admiraţie de Dante în cetatea filozofilor.

Activitatea traducătorilor în latină a filozofilor arabi şi evreieşti, a operelor metafizice şi etice ale lui Aristotel, a precedat şi a condiţionat opera filozofilor şi a teologilor care vor marca spiritul Evului Mediu, în sensul că Aristotel venit prin filiera arabă, este impregnat de neoplatonism, luând naştere compilaţii în spaţiul cărora se intersectează maeştri greci, maeştri arabi şi evrei, Augustin, Dionisie Areopagitul, Grigorie de Nissa, care vor marca viaţa spirituală a universităţilor, începând cu Universitatea din Paris (căreia i se aprobă statutele de constituire la 1215), când ia naştere marea epocă a teologiei şi filozofiei scolastice, care coincidea cu strădania gânditorilor creştini (Roger Bacon, Albert cel Mare, Bonaventura) de a canaliza sau de a îngădui curentul greco-arab. Acestei direcţii i se vor ralia universităţile din Toulouse şi Oxford, care se constituiseră, în acelaşi secol al XIII-lea, dar şi mari ordine religioase ca dominicanii sau franciscanii (Şcoala Dominicană cu sfântul Toma în frunte, va pune bazele Tomismului). Universitatea (desemnând ansamblul persoanelor, profesori şi elevi) cea mai veche, organism colectiv analog universităţilor noastre moderne, este cea din Bologna, iniţial centru de studii juridice care de abia în 1352 primeşte o facultate de teologie de orientare monastică, eclipsată în secolul al XIII-lea,

din punct de vedere filozofic şi teologic de Universitatea din Paris (unde Abélard preda dialectica); Oxfordul, aflat mai la distanță, va fi cruțat de conformismul filozofic şi de tomismul, care vor marca mediul şcolar parizian.

„Lecția" în sensul etimologic al cuvântului, păstrat de altfel în engleză şi germană, consta în lectura şi explicarea unui anumit text (de aici provenind nenumăratele comentarii ale Evului Mediu); ei i se adăuga a învățământului, „controversa" un soi de competiție dialectică, cu argumente pro şi contra, adunate de unul sau mai mulți profesori care stabileau soluția (**Summa theologica** a Sfântului Toma d'Aquino, 1270, este imaginea completă şi sistematică a unor astfel de aplicații, devenită filozofia oficială a Bisericii, pentru mai multe secole).

Implicațiile demersului analitic ține de faptul că Evul Mediu îi va supune pe autorii profani (după modelul hermeneuticii textelor biblice) unei interpretări alegorice, căutând în ei sensuri ale vechilor cărți de înțelepciune sau filozofice. Totul devine susceptibil de a însemna mai mult decât sensul său literal, inclusiv numele şi numerele. Tradiția evreiască, apoi alexandrină şi creştină au pus la punct, pentru exploatarea Bibliei, o hermeneutică subtilă şi performantă, care-şi găseşte expresia desăvârşită în doctrina celor patru sensuri ale textului, îmbogățită de Sfântul Augustin, printr-o distincție între un simbolism al cuvintelor şi un simbolism al lucrurilor (allegoria in verbis / in factis), care va conduce, pe de o parte, la un sens literal şi istoric şi, pe de altă parte, la un sens alegoric, care trimite la realitățile credinței. Acelaşi segment îşi poate găsi coerența în acelaşi timp la mai multe niveluri; iau astfel naştere opere care explică sensurile textelor anterioare (Ovidiu sau Platon adaptați condițiilor credinței), sensul unor activități umane (vânătoarea) sau sensul prezenței naturii (Bestiariile), fiecare având un sens prestabilit, care trebuie scos la lumină.

Eficacitatea culturală a unui astfel de instrument de analiză este remarcabilă, în sensul că fiecare generație are posibilitatea de a adăuga sens operelor anterioare, de a le moderniza. Este o vânătoare de simboluri, pornind de la acea teorie a semnului propusă de Sfântul Augustin şi îmbogățită treptat, conform căreia „semnul, în afară de impresia pe care o provoacă asupra simțurilor, aduce în spirit o altă idee"; tot ceea ce există este în acelaşi timp conjuncția a două planuri ale realității şi ale manifestării divine, înțelegerea simbolurilor e calea regală către misterul divinității. Această viziune a unui univers perfect coerent, structurat prin rețele analogice, este terenul pe care s-au născut speculațiile mistice şi căutările scriitorilor alegorizanți. Alegoria, prezentă în manualele de retorică, alături de figurile de tip analogic (metafora, comparația), este definită ca un mod de a spune un lucru despre alt lucru (ca un decalaj între ceea ce se arată şi ceea ce se înțelege); de la sfârşitul Antichității, studii complexe pun în practică fabricarea de texte care să transpună după coduri simple (în care s-au suprapus personificări, metonimii şi metafore), sub forma unei progresii narative, coerente pe plan literal, dar al cărei ultim adevăr este ascuns (sau mascat). Se ajunge astfel la lucrări demonstrative, didactice (**Ouesta Sfântului Graal**), care glosează fiecare treaptă narativă, sau opere enigmatice ca **Romanul trandafirului**; recursul la povestire, ale cărei diferite trepte corespund unei inițieri sau unui proces, este dublat de imagini cheie, suprasolicitate (lupta, turnirul, călătoria, paradisuri ale iubirii, țări ale nebuniei, spații ale viciilor şi ale virtuților), care vor deveni topos-uri fără frontiere.

Povestirile de tipul **„Oueste du Graal**", prin folosirea unor figuri clişeizate, permit recuperarea literaturii arthuriene pe două paliere: cavalerie

terestră şi celestă.

Dincolo de discursul alegoric, care canalizează sensul şi impune regulile de codaj şi de descifrare, progresia materială şi spirituală, obiectul însuşi al căutării păstrează o latură misterioasă, un fel de indeterminare, liberă față de constrângerile alegoriei. Tentația de a vedea peste tot manifestarea unei „mentalități simbolice” este generată de faptul că romanele arthuriene, de exemplu, au fost „decupate” pentru a identifica nume, numere, culori, ale căror semnificații sunt pline de coduri subterane (descifrabile printr-o paletă largă de mijloace, de la ironie, antifrază, eufemism etc.). Vera Călin (**Alegoria şi esențele**) mergând pe linia interpretativă propusă de William Empson, în **Şapte tipuri de ambiguitate** (care operează un tip de ambiguitate comparabil cu tehnica alegoriei, prin posibilitatea unor alegorii de a avea mai multe niveluri de interpretare), acordă alegoriei o perspectivă deschisă de receptare, plasând-o la nivelul „formelor artistice deschise” care prin mecanismul alegoric dau ambiguitate şi sugestie operelor de artă. Împletirea mai multor niveluri alegorice, decurgând din sfere diferite de semnificații (ca în cazul poemului lui Dante, **Divina Commedia**, în care modelul alegoric al călătoriei în lumea de dincolo, arhetip deja al Antichității, se suprapune drumului spre mântuire al sufletului omenesc, dintr-o alegorie a credinței), generează complexe de alegorii, al căror mecanism de decodificare nefiind linear, ambiguizează mesajul. În structurile narative ale Evului Mediu un rol esențial în decodarea alegoriilor îl are personajul alegoric, rezultat al unui proces de abstractizare, o idee pusă în mişcare, o sinteză între o semnificație arhetipală, o convenție alegorică şi o intenție mimetică (suprapuneri analizate de Northrop Frye în **Anatomia Criticii**, 1957 – Teoria simbolurilor).

Despre această împletire de sfere de interes din care se alimentează simbolurile şi alegoriile, creatoare de multiple straturi de sens, solicitând din partea receptorului o neîntreruptă strădanie interpretativă, vorbeşte studiul lui Michel de Certeau, **Fabula mistică**, 1982, în care imaginea, traducând o experiență mistică, se naşte dintr-un nivel („corp”) social, erotic sau patologic, scriptural, narativ, poetic, care concurează la construcția discursului simbolic, „calea regală”.

Este evident că natura textelor care se proclamă drept alegorice, nu epuizează posibilitatea de exprimare simbolică: filtrul de dragoste din istoria lui Tristan şi a Isoldei, sabia care-i desparte pe îndrăgostiți în pădure, leul şi şarpele din istoria lui Jvain sau Graalul arthuric, sunt numai fragmente de semnificații, unite într-un cod, clişeizate, traducând imperfect experiențe mistice, în spațiul scriptural (sau oral). În spațiul literar narativizat, reprezentat de poemele epopeice ale Evului Mediu, de romanele cavalereşti, sau curteneşti, simbolurile, alegoria şi metafora, răspund cerințelor de exprimare a unei mize spirituale prin intermediul concretului (cu termeni aparținând unui alt registru de semnificații). Pentru Evul Mediu sursa acestor figuri simbolice este în primul rând Biblia: ascensiunea muntelui, semn al elevației progresive a alesului către Dumnezeu (Sinai), trecerea prin asceză a pustiului, adică renunțarea la lume, unirea sufletului cu creatorul său, după modelul îndrăgostiților din Cântarea Cântărilor, sugerând „iubirea” aflată în centrul (inima) experienței mistice.

Demersul mistic se hrăneşte, de asemenea, prin dubla imagine a călătoriei interioare, a coborârii în sine şi a elevației spirituale (a unui Augustin, care descoperă în adâncul lui un Dumnezeu superior). Scriitura mistică trece în fabula literară păstrând schema constructivă de origine, ca în

modelul din **Romanele Mesei Rotunde**, în care Lancelot coboară în cripta stareţului mort, petrece noaptea alături de trupul fără viaţă şi iese în zori din criptă, transformat, iluminat (din „noaptea obscură” a pasiunilor devastatoare către „iubirea”, lumina spirituală care naşte căinţa, penitenţa şi iertarea). Simbolic vorbind, apa, setea, ca şi itinerariile călătoriilor exprimă dorinţa de infinit, insatisfacţia creaturii în faţa necunoscutului văl al tenebrelor. De la surse, parabolele christice îndemnau la căutarea unui sens ascuns, secund, metoda exegetică a patristicii îndemnau la detaşarea celor patru sensuri din orice text al Bibliei: literal (istoric), alegoric (spiritual), tropologic (moral) şi anagogic (eschatologic, demers pe care Dante însuşi îl presupune necesar înţelegerii operei sale. Aceeaşi metodă era aplicată şi textelor unor autori păgâni ca Vergilius, păstrătorii unor revelaţii a adevărului sacru (sugerat şi de Dante în alegerea lui Vergilius ca model spiritual şi călăuză); literatura exegetică creştină va oferi modelele reprezentării vieţii interioare ca lupta între vicii şi virtuţi (poetul Dante, aflat în faţa muntelui de lumină, are revelaţia capcanei violente a viciilor, sub forma a trei animale – pantera, leul şi lupoaica, care-i blochează drumul în „pădurea întunecoasă”, de unde îl va conduce către lumină Vergiliu şi apoi Beatrice). Beatrice, călăuza lui Dante din Paradisul terestru spre Paradisul celest, era esenţiala trecere de la „contemplatio” la „illuminatio”, „ochii” Beatricei sunt cei care-l „conduc” pe Dante, îl ajută să aibe revelaţia, să-şi deschidă privirea interioară. Drumul construit de Dante este în acelaşi timp aventura poetică a unui spirit prerenascentist, meditaţie spirituală şi proiecţie alegorică a lumii ca mister („Trei roate-n trei culori şi o contenenţă; / şi una curcubeu din curcubeu, / se răsfrânge din alta, a treia foc / părând din ambele a sufla mereu” – reprezintă abstractizat misterul Sfintei Treimi „substanţa cea în trei Fiinţe una”, prin metafora cercurilor reflectante).

Alegorizarea poetică ajunge la apogeu, acolo unde „Lumina şi iubirea-n cerc îl prinde”, o lumină circulară ca miezul galben al unui trandafir alb, „candida roza”, reprezentând preafericiţii şi sfinţii, atingătorii iubirii divine, proiectaţi într-o minunată grădină de lumină, pe care Sf. Bernard o explică, nevăzutul ca lumină, Dumnezeu ca „lumină preaînaltă”, oglindită de cele două cununi ale Trandafirului etern.

În acest drum alegoric şi poetic („iter mentis ad Deum” al marilor scholastici) se recunosc atât simpla aventură a cavalerului din romanele medievale care devenea aventură umană arhetipală, după modelul eroului creştin, cavaler al lui Hristos la care căutarea cavalerească şi cultul pentru iubirea femeii se transforma în viaţa contemplativă a sfântului (prin analogia simbolică), cât şi experienţa moral – sentimentală a îndrăgostitului din planul laic, reproiectată în **Roman de la Rose**, într-o traversare a viciilor şi virtuţilor în drum spre iubire (grădina simbolică era însăşi lumea spre centrul căreia se îndreaptă eroul), respectând coerenţa alegoriei.

Simbolul se metamorfozează, păstrând însă schema generatoare de sens, „pădurea” traversată de toate drumurile romanelor cavalereşti este reproiectată prin demersul alegoric şi analogic dantesc: „selva oscura” terestră, semn al rătăcirilor umane, al abaterilor sufleteşti şi spirituale de la calea cea dreaptă, pădurea uscată şi noduroasă, din proiecţia infernală a sinucigaşilor, devine pădurea divină, paradisiacă, spaţiu al procesiunilor alegorice de pe vârful muntelui Purgatoriului.

De la forma lirică a trubadurilor, la cea a cântecului de gestă, depăşind sonorităţile Dulcelui stil nou, versul dantesc închide în muzicalitatea lui alegoria şi simbolul Evului Mediu (în **Amorosa Visione**, Boccaccio trasează

o adevărată apoteoză a artistului Dante Alighieri, aşezându-l într-o magnifică sală, a unui palat al artelor, între marii poeți ai antichității).

Comuniunea poetului Evului Mediu cu auditoriul său, fie în spațiul unui grup uman (ca în cazul poeziei trubadureşti), fie în proiectarea unei armonii mitice, compensatorii (în cazul cântecelor de gestă), fie în sugestia transcendenței (în poezia de tip liturgic, sau a lirismului mistic personal), presupune aderența la o schemă mentală la care textul medieval trimite din nevoia unui univers coerent, încadrabil în „universul de aşteptare” al unei epoci. Textul poetic medieval funcționează analogic arhitecturii catedralelor, presupunând atât codul simbolic respectat, cât şi aspectul formal, de construcție (inclusiv o organizare internă, bazată pe simbolismul numerelor), prin care codul poetic se adaptează culturii dominante orale, presupunând audiere şi vizionare: o viziune sincretică în care textul recitat este dublat de cântec sau de modulații ale glasului, de gestică şi de limbaj al trupului. „Manuscrise de jongleri” conțin în secolul al XII^{lea} – al XIII^{lea} însemnări destinate lecturii; autorul şi recitatorul operei (distincți sau identici) sunt atât creatorii unui cod poetic în semnificație dar şi în formă, operând un transfer afectiv, inclusiv prin tehnicile refrenului, ale gradației, ale aspectului numit „amplificatio”, care permite trecerea de la implicit la explicit, şi nu în ultim rând prin acel „ornatus” al retoricii clasice, teorie a figurilor care alegorizează sensul dar asigură şi recunoaşterea codului, a regulilor genului. Autoritatea textului este dată de toposuri care îl leagă de sursele mitologice recunoscute, o întreagă cultură a memoriei eterogen transmisă.

Transformările publicului sunt şi transformări ale textului, care se repliază după „universul de aşteptare”: poezia trubadurilor (trubaduri, truveri, minnesängeri) şi cântecul de gestă se încarcă cu expunerea didactică şi morală, care revine după o perioadă de pauză (Antichitatea avea strategiile incluse în mesajul textului) în mediul anglo-normand, înlocuite de sisteme narative în limba romanică, mai complexe în secolul al XIII^{lea}, „romanul”, alte elemente care însoțeau textul, din categoria gesticii şi sonorităților, trec în spațiul teatral. Paul Zumthor (**Încercare de poetică medievală**), propune patru tipuri de manifestări în spațiul literar al Evului Mediu: texte ale unei perioade arhaice (secolele al IX^{lea} – al XI^{lea}) cu texte liturgice, texte reprezentând „poezia epică” (secolele al XI^{lea} – al XIV^{lea}), aşezarea formelor de scriitură propriu-zisă (secolele al XII^{lea} – al XV^{lea}), şi de la mijlocul secolului al XIII^{lea}, o perioadă a diferențierii funcționale între texte, individualizarea sectorului poetic şi restrângerea limbii latine la „funcțiile tehnice”, încetând să mai funcționeze ca limbă literară. Inventarul termenilor care individualizează genuri şi specii, este restrâns, de la „cântec” (chanson, creat în occitană de către trubaduri), adoptat în mai multe alte limbi, şi variantele sale („sirventes”, „chanson de toile”, „pastourelle”, „aube”, „planth” – cântecul de jale), la rondeau (care trimite ca şi „virelai” la o anumită formă), la ballade (transpunere tradivă a cântecului).

Texte narative, necântate, sunt desemnate nediferențiat: „conte”, „fable”, „dit”, „fabliau”. „Roman” indică o compoziție în „limba vulgară” ce poate fi opusă unui model latin. Teatrul, desemnat prin „ordo” şi „ludus” era inițial reprezentat de drame liturgice, apoi în secolele al XIV^{lea} – al XV^{lea}, prin termeni ca „farce”, „sotie”, „moralité”, „miracle”, „mistère”. Hans Robert Jauss, într-un studiu publicat în Poètique, 1 / 1970, **Littérature médiévale et théories des genres**, citează o teorie asupra claselor poetice, din secolul al

XIII[lea] (Jean Bodel), care distinge trei materii narative: materia din Franța, reprezentată de cântecele de gestă, cea din Bretania, romanele şi povestirile numite „bretone”, şi cea de la Roma, opere care-şi iau subiect din tradiția latină (clasificare care viza tematica, nu şi aspectul formal care stă la baza definiției genurilor. Depăşind aceste aspecte, spunem doar că anumite specii suferă mutații esențiale chiar în planul sincronic: cântecul curtenesc, care rămâne până în secolul al XV[lea] fidel modelului primitiv, devine în secolul al XIII[lea] „dolce stil nuovo” la poeții sicilieni, îmbrăcând forma sonetului şi o retorică aparte.

Cronologic vorbind, epoca celor mai importante creații artistice începe cu perioada cruciadelor, când centrul de greutate al lumii se mută de la Bizanț şi din centrul Califatului arab spre Europa Occidentală. Dincolo de violența, dezastrul uman şi al civilizației declanşate de cruciade, în plan spiritual un întreg univers simbolic este generat de semnificațiile religioase care acreditează ideea unei împliniri a vremurilor şi a spațiului omenesc prin întâlnirea neamurilor împrejurul oraşului sfânt şi matrice a lumii creştine, Ierusalimul. La mare distanță în timp, pe la 1600, Tommaso Campanella în tratatul său **La prima e la seconda resurrezione**, încă vedea un univers regenerat care va avea în centru Ierusalimul, ca o instaurare a împărăției mesianice. Nu este de mirare că în jurul „călugărului – cavaler” se vor organiza proiecții simbolice, în care metamorfoza suferită de personalitatea creştină în raport cu eroul clasic e evidentă: omul medieval îşi realizează un destin providențial sub forma aventurii ale cărei rădăcini existențiale sunt pătrunse de misterul religios. Evoluția spirituală a eroului, conştient de destinul său mistic apare în proiecție lirică în poemele Mariei de France sau romanele lui Chrétien de Troyes, pe o schemă simbolic – alegorică valabilă încă câteva secole, până la Cervantes. Tipul de erou creştin medieval e îndreptat în principal, dacă nu exclusiv, spre formarea omului „interior”, care se construieşte printr-un proces continuu, de-a lungul întregii existențe, parcurgând căile vieții şi ale lumii (într-un traseu labirintic) ale căror semne le integrează conştiinței sale. Destinul personajului medieval (până la Dante) se realizează în intuirea progresivă a transcendenței în natură şi în sine (de aici drama nostalgică din căutările zadarnice ale eroului lui Cervantes, Don Quijote de la Mancha, într-o epocă de crepuscul al marilor idealuri, care-l conturează pe erou ca un simplu figurant în marele teatru al lumii).

Această epocă de reconfigurări spirituale este aceea a apogeului artei romanice, a artei gotice (structuri de perfect echilibru şi de simbolică structurare, care funcționează ca şi arhitectura simbolică a narațiunilor şi poemelor epice medievale), epocă a proliferării mişcărilor eshatologice şi mistice, a înființării ordinelor călugăreşti şi a vieții universale, elemente care vor forma aria de referință a liricii erotice şi religioase, a romanelor ciclului arthurian sau a celor curteneşti.

În **Anul 1000**, Georges Duby, analizând reperele, schemele exterioare ale lumii medievale modelatoare pentru spațiul spiritual şi simbolic, din imaginarul epocii, vorbea despre „cele trei ordine” pe care era structurată Casa lui Dumnezeu: „oratores” un cler dominat de modelul monastic şi de „Opus Dei”, „bellatores”, o aristocrație militară, şi „laboratores”, muncitori ai pământulu; acest triplu model viza integrarea lumii laice într-o ordine cosmică, realități profane participând la sacru, printr-o analogie simbolică în care simbolismul de integrare cosmică regândit din perspectiva sacrului creştin va organiza arhitectura catedralei ca „imago mundi”: oameni din istoria profană, alături de martiri ai istoriei sacre, îngeri, monştri, demoni,

floră, faună, legând teme biblice şi fabuloase de muncile omului într-un calendar al anotimpurilor. Gândirea simbolică avea spațiul operării de analogii care vor trece în poezia lirică şi epică a Evului Mediu, sugerând trăiri şi iluminări din sfera credinței (a se vedea exaltarea femeii şi a iubirii din „amour courtois”, trimițând la o mistică aflată deasupra percepției comune; „secretul iubirii, ca şi inițierea amoroasă prin retorica privirii, generau un „scenariu erotic” cu un caracter ritual construit dintr-o lume de imagini şi simboluri, inclusiv din sfera corporalității – haine, părul, mâna – în care condiția profană a pasiunii sugerează elevație spirituală, devoțiune mistică).

Vechea hierogamie antică, devine „unio mystica” (căsătoria sufletului cu Hristos), detaşarea de valorile materiale ale societății terestre (unirea conjugală), subliniată prin unirea îndrăgostiților (adulterul). La alt nivel de semnificații, cultul Fecioarei sacraliza indirect femeia, (pe care Dante o defineşte cu imagini din Cântarea Cântărilor, când o evocă pe Beatrice: „Veni Sponsa del Libano), ajungându-se ca fie sub influența arabă, fie sub influențe mai complexe, gnostice, femeia să trimită la „teologie”, „misterul mântuirii”, „Înțelepciunea”, „Tăcerea mistică”, în simbolistica de tip inițiatic, care foloseşte un „limbaj ascuns” (ca în cazul simbolisticii din cadrul organizației Fedeli d’Amore, XII, în care apare Madonna Intelligenza). Din această construcție ierarhizată de sensuri şi simboluri voit ezoterice, se vor naşte căutările unor personaje legendare şi enigmatice, cu miză mistico – religioasă, din spațiul **Romanelor Mesei Rotunde**, sincretizând elemente eterogene, creştine, gnostice, islamice pe un fond legendar celtic. Mitologia cavalerismului se impune în spațiul romanului curtenesc al lui Chrétien de Troyes, care compune lungi romane în versuri, centrate pe figura lui Lancelot, Erec, Perceval, Yvain sau Tristan, la care apare de altfel şi scenariul Graalului, care lipsea din ciclul breton arthurian (1180).

Scenariile pe care se organizează epicul mitologiilor cavalereşti țin de logica miturilor concentrice ale „expediției” din proiectul eroului mesianic, de care vorbeşte N. Frye, în **Anatomia criticii**: un mit al Apocalipsului şi al Genezei, în care apare Leviathanul – moartea – şi eroul trebuie să intre în trupul morții şi să renască (Perceval petrece o noapte într-o capelă lângă un cavaler mort – probă de intrare într-o confrerie secretă, o regulă de admitere transformată în veghea nocturnă inițiatică); un mit al exodului şi al lumii de apoi, în care eroul rătăceşte în labirintul istoriei umane, un spațiu conflictual, fixat în căutarea Graalului (în care feciorul neprihănit Galahad, reuşeşte acolo unde Lancelot cel vinovat dă greş). Eroul traversează probe simbolice devenite stereotipii, cum ar fi acelea legate de traversarea unui pod sau de intrarea într-un castel, vegheate de lei, monştri, demoni, capcane, scenarii ce amintesc de trecerea în lumea cealaltă, de coborârile primejdioase în infern, care întreprinse de ființe vii, fac parte dintr-o inițiere.

În aria lingvistică şi culturală a Evului Mediu european, linia de demarcație între circulația orală, populară şi cea scrisă, savantă, este mai puțin netă decât s-ar putea crede, dacă, de exemplu, Marie de France transpune în versuri „franceze” istorii legendare bretone pe care le-a auzit povestindu-se, sau Chrétien de Troyes dă o turnură poetică unor istorii povestite cu imperfecțiuni de jongleri.

Poezia eroică şi războinică medievală exprimă începuturile definirii de sine a omului medieval occidental, ea păstrând memoria colectivității, a „gestei” – a faptelor sale înalte, motiv pentru care ea îşi proclamă originea în adevărul istoriei şi nu în ficțiune. Fabula „cântecului de gestă”, a poemului epic, este ancorată în instituțiile politice ale epocii, în ideologia şi idealul

războinic, în proiecțiile mistice ale acestora din spațiul bisericii. Tematica este din această perspectivă marcată de rebeliuni şi trădări, relații între rege şi baronii săi, între Franci şi păgâni, impunând o figură centrală – cum ar fi Charlemagne – care încarnează (ca şi Arthur – din ciclul breton ulterior) visul originii îndepărtate, prestigioase, atingând sacralitatea, din care vine cavaleria ca instituție unificatoare de lume. Ideea de „faptă”, „exemplum”, bazată pe cultul forței şi a gloriei individuale a eroului, venind dinspre modelul epopeei antice, ca şi proiecția hiperbolică a lumii de desfăşurare, îmbracă însă, din punct de vedere formal, muzicalitatea strofei numite „laisse”, cu efectele redundante ale refrenului, care dă o coerență formală puternică, susținută şi de structura de motive care transpun starea morală a eroului, gesturile proprii, de la un cântec la altul (Roland apare spre exemplu, în aproximativ 40 de cântece), în metrica decasilabului sau a alexandrinului în asonanță (al gestei feudale franceze).

De la Beowulf-ul saxon, la ciclurile irlandeze sau saga-ua scandinavă, ori la Nibelungenlied, cântecul de gestă medieval, construieşte mituri civilizatorii, fondatoare, ca şi Dighenis Akritas, poem epic, epopeic, născut în teritoriul bizantin (după semnificația numelui propriu – „apărătorul de frontiere cu dublă origine”, o lume particulară, la frontierele dintre bine şi rău, dintre creştinism şi islam).

Poemul epic transformă evenimentul istoric, dacă el există, prin mitizare: **Cântecul lui Roland** la sfârşitul secolului al XI^{lea}, a reproiectat o înfruntare locală din Pirinei, (secolul al VIII^{lea}), între un corp al armatei lui Carol cel Mare (devenit legendarul Charlemagne) şi jefuitori basci, într-o confruntare între creştini şi sarazini, imagini fixate stereotipic în versiunile ulterioare, anglo-normande şi italiene, cu interferențe datorate mediului cultural de inserție, pe fondul proliferării poemelor epice legate de Charlemagne şi cavalerii săi, considerat campion al luptei contra islamului, dar şi mâna forte în lupta cu vasalii rebeli (un mit al autorității Evului Mediu).

E greu de reconstituit astăzi gradul de receptare a textului primar al **Cântecului lui Roland** în Evul Mediu, deşi numărul de versiuni şi reorganizarea materiei epice de bază în romanțe spaniole târzii (secolele al XV^{lea} – al XVI^{lea}), numite „romances carolingios”, povestiri populare răspândite din Portugalia până în Italia cu scene şi personaje din eposul carolingian, ca şi parodiile italiene din Renaştere, ar putea pleda în favoarea circulației, timp de mai multe secole, a motivelor acestui poem epic. Centrul epic este lupta şi moartea nepotului lui Charlemagne, Roland, împreună cu 12 baroni în defileul de la Roncevalles, ca urmare a unei trădări a tatălui vitreg al lui Roland. Mulțimea copleşitoare a arabilor (sarazinilor), moartea eroică a lui Roland, care refuză apelul către restul armatei prin sunetul cornului, care l-ar fi dezonorat; sunetul tardiv al cornului anunță victoria dar şi moartea eroului; acestui nod epic central i se adaugă secvențe digresive sau eroice (un fel de corespondent al aretalogiilor din Iliada eroică), în care eroul după moarte se pregăteşte să treacă în veşnicie: rituri ceremoniale şi de îmbălsămare, reîntoarcerea trupului în dulcea Franță, moartea de durere a miresei care în locul cununiei asistă la o slujbă de înmormântare (pe care o şi visase prin imagini ciudate, legate după părerea specialiştilor de alegoria nuntirii mortului, a morții ca nuntă prezentă şi în balada Evului Mediu românesc, **Miorița**). Sugestia nunții mistice, a liturghiei cosmice permite transformarea evenimentului funest într-un sacrament, după modelul creştinismului cosmic, în care cosmosul (lumea) este răscumpărat prin moartea şi învierea Mântuitorului („mitul Salvatorului înglobează şi

funcționarea Cântecului lui Roland, care de altfel, are şi „trădarea” ca mecanism declanşator, poate după modelul pe care îl respectă şi trădarea şi moartea lui Arthur).

„Anacronismul necesar” de care vorbeşte Hegel în tratarea istoriei în literatura de ficțiune, ține aici , ca de altfel în toate poemele epice de împrumutarea unei viziuni despre lumea personajelor, care nu este a epocii, după cum nici limba nu este a epocii, ci a unei perioade ulterioare, pentru al cărei public este realizat poemul epic (viziunea, mesajul ulterior epocii istorice de referință, se simt dincolo de stereotipiile formulelor epice şi lirice). Alegorii proprii Evului Mediu sunt îmbrăcate în haina personajelor: Ganelon – tatăl vitreg, reprezintă „ura”, Roland – „orgoliul nemăsurat”, Charlemagne – „durerea”, Aude – logodnica „iubirea pioasă”, cavalerii – „fervoarea religioasă”. Un element de legătură care depăşeşte din nou stereotipia personajelor este plânsul – lacrimile eroilor, momentele de slăbiciune, legăturile afective ale eroului cu lumea, vorbesc despre fragilitatea condiției umane într-o epocă marcată de violență şi moarte (semn al unei tensiuni dramatice, „plânsul” eroului străbate marile texte ale lumii: îl plânge Ghilgameş pe Enkidu, plângând în egală măsură condiția umană supusă morții, îl plânge Ahile pe Patrocles, plângându-şi în acelaşi timp propria condiție, plânge Dante la despărțirea de Vergiliu, proiectând la un nivel superior înțelegerea condiției umane). Specialişti în mentalitățile Evului Mediu, citați deja, cred că motivul lacrimilor coboară direct din concepția creştină legată de suferință şi de compasiune, reafirmată în reluările refrenului din cântecul jonglerului medieval, şi cu intenția de a înduioşa auditoriul, implicit legat de natura catharctică a artei, de care vorbise antichitatea. Pe de altă parte este şi o problemă de pliere la gustul publicului, amator poate de scene emoționante, defulatorii (să ne amintim că în avant-textul auctorial la **Suferințele tânărului Werther**, Goethe împrumută vocea editorului lui Werther, pentru a pregăti publicul cititor pentru emoția – lacrimile generate de suferințele eroului).

Receptarea emoțională a „ciclurilor” prin care trăieşte cântecul de gestă francez (Cântecul lui Roland, cu cele peste 4000 de versuri, face parte din ciclul Regelui – La Geste du Roi), se poate vedea astăzi după modul în care poemele sunt legate de elemente concrete, posibila prezentare a unei „cantilene” despre Roland în bătălia de la Hastings sau prezența bătăliei de la Hastings în cunoscuta „tapiserie de la Bayeux”, în care apare un poet cântăreț (jongler) al cărui nume fixat în scris (Turoldus) apare şi pe varianta manuscrisă de la Oxford.

Dincolo de particularitățile regional – naționale ale poemului epic medieval, o schemă generală se poate identifica în structura de adâncime, acoperită de stereotipii şi variații ale aceluiaşi motiv narativ, aşa cum este el configurat încă din unul dintre cele mai vechi poeme eroice medievale, Beowulf (VIII – ca posibil secol al compunerii şi probabil retransmis în secolul al X-lea – scandinav prin conținut şi localizare, anglo-saxon ca atribuire textuală).

Este o schemă a luptei cu „răul”, balaurul, monstrul, care vine din scenariile ucigătorilor de balauri ai eposurilor antice (Ghilgameş, Rama, Apollo, Hercules), şi care în logica simbolică este victoria luminii asupra întunericului (a creştinismului în fața islamului, din istoria lui Roland), care în cazul poemului Beowulf este dublat de un monstru marin „lupoaica mărilor”. Finalul se aşează pe acelaşi schematism al morții apoteotice, în care eroul moare împăcat de sacrificiul de sine, cu elemente de recuzită ținând de

riturile funerare şi de consideraţii asupra nimicniciei vieţii, care seceră pe cei „aleşi”. Nu în alt mod se termină Cartea Regilor (Şah Nameh), scrisă de Firdousi (Ferdousi), epopeea naţională persană din secolul al X[lea] – al XI[lea], care înregistrează ca atmosferă şi ideatică istoria mitică a Iranului de la origini până la cucerirea sa de către arabi: eroul legendar Rustem, fiul al unui alt erou legendar, crescut şi hrănit fabulos de o leoaică, de pasărea Simung, după ce trece prin şapte încercări (ca şi Heracles: lupta cu leul, cu balaurul, cu vrăjitoare, cu trei demoni, cu traversarea deşertului) moare ucigând cu ultimele puteri răul, trădarea şi violenţa, într-o unire apoteotică cu puterile lumii, sub semnul copacului de care-şi sprijină trupul pregătit de moarte (având poate acelaşi sens unificator, apare sabia Durandal, în poemul lui Roland).

Trecerea eroului poemului epic prin aceste scenarii care includ atât învingerea răului, cât şi trădarea şi / sau moartea apoteotică, este proprie şi eposului spaniol, unde **Cântecul Cidului**, XII, are ca fundal exemplar Reconquista, în care el „Campeador”, luptătorul, apără în afară de propriile valori, pe acelea a unor regate spaniole lovite de necredinţa islamului (eroul devenind în timp, ca şi Roland, eroul a numeroase poeme epice, „romance”, care se vor regăsi în secolul XV – XVI spaniol şi francez).

Pornind de la elemente fantastice şi legendare consemnate în Edda, veche antologie de poeme narative, impregnată de mitologia popoarelor germanice, epopeea Nibelungilor (**Nibelungenlied**), încorporând într-o redactare tardivă, elemente proprii eposului medieval eroic, are o structurare a scenariului diferită, generată de adaptarea la instituţia cavalerească a elementelor arhaice ale nodului narativ; diferenţa faţă de idealurile eroic – morale ale celorlalte poeme epice, ţinând de înfruntarea tragică a eroului cu propriul destin aflat în meditaţia asupra fatalităţii (deşi ca şi în celelalte poeme epice baza istorică – distrugerea primului regat burgund de pe Rhinul mijlociu şi moartea regelui burgund pe câmpul de luptă, ar fi creat premizele unui sfârşit apoteotic al eroului), elemente care nu se potrivesc nici cu etica creştină a Cavalerilor Mesei Rotunde. Elementele disparate intră în compoziţia eterogenă a celor două părţi ale poemului germanic (**Moartea lui Siegfried** şi **Răzbunarea Krimhildei**), în sensul că Siegfried se scaldă în sângele balaurului ucis, devenind invulnerabil (ca şi Ahile odinioară, păstrând un spaţiu al intrării morţii – între omoplaţi), moare prin trădare, are un dublu astral, un tovarăş, Gunther, regele burgunzilor, dar dacă prima parte păstrează aceste elemente ale eposului cavaleresc, cea de-a doua parte împrumută elemente ţinând de epoca migraţiei popoarelor (reperabilă în localizarea acţiunii în regatul hunic al lui Atila). Nici personajele feminine nu mai păstrează nimic din proiecţia lor în eposul cavaleresc occidental, toată atmosfera fiind dată mai curând de legendarul şi fantasticul german: comoara Nibelungilor, („fii ai întunericului”), balaurul păzitor al comorii, gluga fermecată a piticului care-l face invizibil pe erou şi-i dă puterea a doisprezece oameni, sabia neînvinsă Balmung, elemente care adăugate sugestiei spaţiului Walhallei, lumea zeilor germanici (în care Odin / Wodan strânge spiritele „eroilor” căzuţi în luptă, în aşteptarea „Amurgului zeilor”, când vor trebui să lupte alături de zei împotriva răului; ca şi evocarea spiritului fabulos Thule – patria vitejilor germanici), vor seduce imaginaţia romantismului german. Richard Wagner compune (între 1854 şi 1874) tetralogia sa alcătuită din: Aurul Rinului, Walkyria, Siegfried, Amurgul zeilor, exaltare a forţei pe de o parte, şi alegorie a dramei interioare, pe de altă parte, în sonorităţile muzicale trăind substanţa esenţială a sentimentelor omeneşti, conturată

după concepția schopenhaueriană asupra artei, care reflectă sub tristețea lirică iremediabilă violența pasiunilor şi natura spirituală. În această atmosferă îşi va fi aflat sursa basmului **Făt – Frumos din lacrimă**, Mihai Eminescu, reminiscențe poate ale lecturilor din spațiul cultural german, simțindu-se cel puțin în prietenia lui Făt – Frumos cu împăratul, în virtutea căreia (ca odinioară Siegfried care se angajase să-l ajute pe Gunther în cucerirea Brunhildei, puternica regina a Islandei) se angajează să i-o aducă de soție pe fata Genarului (Iorga remarca în 1890 originea germanică a basmului şi filiațiile cu Heine şi Hoffmann: „din aceeaşi familie de visuri romatice, îngrozitoare şi triste ca şi **Strigoii**”).

Această atmosferă pe fundalul căreia se dezvoltase epopeea eroică medievală este diferită de celălalt aspect al curții senioriale, care dezvoltă „la courtoisie” – „curtenia”, începând cu secolul al XIIlea, extinzându-se în toată civilizația medievală occidentală, a celei de-a doua vârste feudale, generând acelaşi ideal şi ficțiuni, cu aceleaşi valori, într-un spațiu închis, curtea, dezvoltând treptat un caracter ezoteric, centrat pe ideea de „onoare”, loialitate şi discreție, a relațiilor bărbatului şi femeii, născute din construcția apartenenței la o elită: în sudul Franței medievale, această relație cu care se confundă existența curtenească, are un nume special – „fin'amor”, un fel de joc ambiguu erotic, generând un discurs bogat, în care erotismul este exprimat alegoric. Această atmosferă evidentă în compunerile trubadureşti ar putea fi ecoul livresc al poemelor lui Ovidiu (din **Ars amandi** sau **Remedia amoris**), sau a efectului liricii călugărilor „vagants” / Goliarzi, în care apare retorica erotică sau / şi influența poeziei arabe din spațiul spaniol, de proiecție mistică, despre care s-a vorbit deja (Chrétien de Troyes, spre exemplu, traduce şi adaptează poezia lui Ovidiu – **Art d'amour** şi **Commandements d'Ovide**).

Alegoriile care transpun perfecțiunea morală ducând la bucuria dragostei, „Măsura”, „Vitejia”, „Lunga Aşteptare”, „Castitatea”, „Secretul”, „Mulțumirea”, fortificau iubirea prin învățarea regulilor de depăşire a obstacolelor, ca în manualul de iubire al lui Andrea Capellanus, din secolul al XIIlea, sau în acele „curți ale iubirii”, în care „iubirea curteană” statuează iubirea – pasiune care scapă oricărei înțelegeri şi al cărei efect este Lancelot sau Cavalerul din căruță al lui Chrétien de Troyes, sau povestea lui Tristan şi a Isoldei.

Genul romanesc medieval (în afara imitațiilor după autori latini în limba „vulgară”: **Romanul lui Alexandru, Romanul Tebei, Romanul Troiei, Romanul lui Eneas** – din materia „romanului antic”, care însă nu cuprinde textele de referință ale genului), fixat pe sursa legendară celtică, înfățişează în secolele XII – XIII aventuri miraculoase, adesea legate între ele prin procedeul căutării (quête), şi întesate de intrigi de iubire, nu este încă o specie literară definită, cât mai ales un univers romanesc în expansiune pe care îl ilustrează Chrétien de Troyes, secolul al XIIlea, legat de curtea Mariei de Champagne, ți care dezvoltă pe fundalul literaturii arthuriene, o lume a imaginației, a visului, a iluziei, a castelelor, a pădurilor de umbre, magie ți pasiuni (**Regele Marc ți Isolda cea blondă**, text pierdut dar regăsibil ca fabulă în secvențele parțiale ale lui Béroul ți ale Mariei de France; **Erec ți Enide** – fiul unui cavaler al lui Arthur, care din dragoste pentru Enide îți neglijează îndatoririle de cavaler, dar evoluția personajelor împletețte aventura cu dragostea, sursă a eroismului cavaleresc; **Cligès**, poveste în care se simte pe de o parte influența romanului bizantin cât şi a istoriei lui Tristan şi a Isoldei, căci Cligès este o poveste de aventură şi dragoste, eroul

fiind şi el legat de curtea regelui Arthur; **Lancelot sau Cavalerul din căruță**, socotit o biblie a mentalității curteneşti, începe cu urcarea simbolică în căruța infamiei şi cu nerespectarea regulilor turnirului, din necesitatea de a se pune în serviciul iubirii; **Yvain – Cavalerul cu leul**, reia aceeaşi dezbatere a concurenței dintre idealul cavaleresc şi iubirea femeii, pe fondul unei mistici şi a cavaleriei, aventurile lui Perceval fac obiectul **Povestirii Graalului**, roman neterminat, cu aventuri şi iubiri caste, care se apropie de romanul inițiatic, ucenicia eroului căpătând un conținut religios).

Modul în care prelucrează „romancierul" francez datele tehnice ale lumii legendelor arthurice, ține de conversia esențială a aventurilor eroului sub presiunea iubirii curtene: ceea ce, spre exemplu, în cartea lui Thomas Malory, **Moartea lui Arthur** este socotit o trădare din partea lui Lancelot, ce va duce la căderea lumii perfecte a lui Arthur, este numai un act cerut de logica „iubirii": „Cavalerul din căruță visează, ca orice om care nici putere, nici pavăză nu are contra poruncilor iubirii; aşa de absorbit este de gânduri, că-şi uită de sine; nu ştie de mai e ori nu e; nici numele nu şi-l mai aminteşte (...) De nimic nu-şi mai aduce aminte în afara unui singur lucru şi pentru aceasta le-a dat el uitării pe toate celelalte (...). Cavalerul nu are decât o inimă, şi nici măcar aceasta nu-i aparține, ci e încredințată alteia (...) I-a statornicit inima într-un anume loc Iubirea, cea care domneşte asupra inimilor toate. Asupra tuturor? Nicidecum ci doar asupra celor care sunt de preț. Şi se cuvine în schimb să prețuim mai mult o inimă căreia Iubirea a găsit de cuviință să-i poruncească."

Eroul căutării străbate locuri periculoase, trece „porți" – poduri, vaduri (apa jucând rolul spațiului de trecere spre lumea de dincolo – tărâmul celălalt): regina Ginevra, din **Lancelot**, este răpită de Méléagant, străin venit din regatul Gorra, de unde eroul trebuie să o aducă înapoi, încălcându-şi însă jurământul față de regele Arthur; Tristan trebuie să o aducă pe Isolda spre a fi soția bătrânului său unchi, dar filtrul de dragoste îl uneşte pe vecie de Isolda, de care nici moartea nu-l desparte; analize asupra misticii feminine în ciclurile romaneşti ale lui Chrétien de Troyes, pun accent pe sensul inițiatic al căutării, în care răpirile şi interdicțiile, armele magice, coborârile în alte tărâmuri ca şi proba umilinței sunt trepte obligatorii Mitului atotputerniciei feminine, îi corespunde mitul „regelui lumii": curtea lui Arthur juca rolul de centru al lumii, toate aventurile eroice se vor desfăşura pornind de la Masa ospețelor, prototipul Mesei Rotunde din romanele medievale ulterioare; tovarăşii lui Arthur sunt centrul unei întâmplări misterioase: nepotul său Gauvain (Vulturul) găseşte lancea sângerândă, vărul său e îndrăgostit de o frumoasă pe care nu o văzuse niciodată, seneşalul Kai găseşte căldarea magică, Perceval află taina castelului vrăjit din Valea Misterioasă, Yvain străbate aventurile din pădurea Brocéliande, Erec îşi schimbă condiția, îndrăgostit de soția sa Enide – romanul cavaleresc devenind un mijloc de afirmare personală şi de verificare absolută prin aventură, iar unicitatea eroului provine din obiectul pasiunii sale. Ratarea, eşecul parțial al eroului, trebuie să ducă la refacerea probei şi poate duce la schimbarea numelui: Yvain uitându-şi legământul făcut soției, de a lipsi numai un an, reintră în ucenicie şi devine de-abia la sfârşitul ciclului, „cavalerul cu leul", lancelot se numeşte „cavalerul din căruță", din momentul în care acceptă proba umilinței condamnaților, pentru a-şi atinge scopul căutării, Perceval tânăr şi naiv, comite greşeli în drumul spre curtea lui Arthur, după ce-şi lasă mama singură să se stingă de durere: greşeala inițială îl va împiedica să pună întrebările lămuritoare asupra sensului ascuns al cortegiului enigmatic din castelul vrăjit

(lancea, candelabrele şi vasul împodobit cu pietre scumpe) şi țara se transformă într-un ținut pustiu. „Pădurea” Brocéliande este spațiul tentant din care începe aventura: Yvain îl ucide pe stăpânul fântânii fermecate, se căsătoreşte cu „văduva”, stăpâna fântânii, devenind simbolic protector al văduvei şi copilei orfane – „nebunia lui Yvain” şi ucenicia din pădure în care e susținut de un sihastru, duce la o conversie esențială, comparabilă cu accea a vrăjitorului Merlin, din cronica lui Geoffroy de Monmouth, care după „proba pădurii”, capătă darul profeției. „Pădurea” este în imaginarul medieval cu care operează lumea lui Chrétien de Troyes, echivalentul „pustiului” Oriental; şi în ciclul Tristan şi Isolda, din varianta Béroul, cei doi îndrăgostiți stau în codru şi prezența sihastrului înlesneşte întoarcerea Isoldei (Isent) la curtea regelui Marc, Parsifal (Perceval) al lui Chrétien de Troyes îşi pierde memoria rătăcind în pădure şi numai întâlnirea cu un deținător de sens al lumii – sihastrul – îl întoarce la dreapta aventură. Să reamintim că şi în începuturile eposului, situate în antichitate, Ghilgameş îşi structurase căutarea de sensuri pe drumul către un deținător de adevăr – Utnapiştim. Pădurea este lumea prin a cărei violență şi perfidie, eroul are nevoie de călăuză; fântâna însăşi este paradisiacă şi infernală în acelaşi timp; lumea naturii medievale este emblematic simbolică: străbătând pădurea Yvain vede luptându-se un leu şi un şarpe, de fapt un fel de balaur (ca şi în mitul lui Etana – mesopotamianul, trebuie să aleagă) – leul salvat va avea totuşi vârful cozii tăiat de sabia eroului, semn al supunerii. Lupta eroului Yvain, ajutat de leu, pentru eliberarea fecioarelor captive din castelul „Ultimei încercări” (La Pire Aventure), care țeseau o pânză în care figurau lupta cu răul, îi redeschide lui Yvain, ucigătorul de demoni, drumul spre lumea oamenilor, şi a Mesei Rotunde, pe care prin eşec personal, îl pierduse („dreapta cărare” pe care o pierduse poetul – vizonar Dante). Prin mântuirea altora, eroul îşi desăvârşeşte propria mântuire, este schema inițiatică a unei plecări şi a unei întoarceri, în care fântâna, sihastrul, leul, castelul bântuit de demoni care țin fecioarele prizoniere, sunt semne ale trecerii dintr-un plan al cunoaşterii lumii şi binelui, în altul, un timp uman şi un timp al mântuirii, legate de sensul profund al pădurii din imaginarul medieval, teama de pădure transformând-o în loc de refugiu, penitență. Drumurile lui Perceval din **La Conte du Graal**, este marcat de treceri prin pădure, faze de reculegere, rătăciri şi aventură, din care reiese cu o călăuză – sihastrul – instrument al penitenței şi revelație în acelaşi timp.

Elementul cel mai important legat de „ciclul arthurian” sau de **Romanele Mesei Rotunde**¸ este faptul că textele componente aparțin mai multor generații, care au operat atât asupra corpului narativ cât şi asupra semnificațiilor sale. Referirile la misteriosul Graal apar însă mai târziu. Referințele simbolice sunt ambigue, fiind de fiecare dată vorba de ceva sfânt sau în legătură cu o revelație divină: un mesaj sacru, o stare de grație, un obiect miraculos (poate chiar Sfântul Potir din legenda creştină amintită de Evanghelia lui Nicodim, conform căreia Iosif din Arimateea ar fi strâns sângele din coasta lui Isus răstignit).

Historia Regum Britanniae, scrisă de clericul Geoffrey de Monmouth, pe la 1135, relatează pentru prima oară despre Masa Rotundă a regelui Arthur (dacă a existat, a trăit în secolul al V[lea] e.n.), care ar fi participat la o expediție miraculoasă până la Castelul zânelor pentru a găsi vasul ce conține hrana veşnică, prototip celt al Graalului. Ulterior, o mulțime de versiuni ale legendelor arthuriene au fost preluate şi prelucrate de autori francezi şi germani, marcând astfel puternic imaginarul medieval. Dacă la

clericul din Țara Galilor povestirile legate de Arthur se împleteau cu acelea legate de vrăjitorul Merlin, părintele spiritual al lui Arthur, la poetul normand Wace se adaugă faimoşii cavaleri instalați în jurul unei mese rotunde. Ciclul neterminat al lui Chrétien de Troyes primeşte replica trubadurului german Wolfram von Eschenbach, autorul lui **Parzifal**, producție literară care i-a inspirat lui Richard Wagner celebra operă. Lucrarea autorului german scrisă în începutul secolului al XIII[lea], este impregnată de elemente orientale sugerând surse inițiatice care ar fi putut dezvălui eroului căutător misterul Graalului: tatăl eroului a slujit în armata califului din Bagdad, unchiul – pustnic, a călătorit în Orient, nepotul lui Parzifal va fi preotul Ioan, celebrul şi misteriosul Preot – Rege. Aici apare şi legenda Regelui Pescar, legat de misterioasa boală care-l imobiliza pe bătrânul Rege, deținătorul secretului Graalului, a căruie lume năruită şi răpusă de boală va fi restaurată prin întrebarea cheie pusă de cavalerul Parzifal: „Unde este Graalul?”, un fel de cheie care deschidea centrul vieții şi izvorul nemuririi, capabilă să regenereze natura întreagă. Regele Pescar era conducătorul unui ordin cavaleresc ca al Templierilor, o cavalerie spirituală. Drumul Graalului dinspre Orient spre Occident alimentează integrarea simbolurilor creştine (euharistia, Lancea) în ritualurile druidice şi hermetice, vorbindu-se de faptul că toți cavalerii căutători ai Graalului intrau într-un rit de inițiere prin intermediul gnozei, adică a înțelepciunii imemoriale şi universale. Ocultarea Graalului exprimă închiderea unei porți, inaccesibilitatea unei tradiții secrete. Într-o altă viziune mistică, Graalul este o piatră adusă pe pământ de îngeri, transformată în Vasul sacru care trebuia să slujească în timpul Cinei de taină din Joia mare (ca şi vasul lui Iosif pentru a strânge sângele christic).

După René Guénon, piatra este un smarald, înrudit cu perla frontală care în Orient ține loc de „al treilea ochi” al lui Shiva. Într-o altă perspectivă, Graalul este piatra filozofală a alchimiştilor, aceea văzută ca „vas” la care ajunge Pantagruel, personajul lui François Rabelais, în templul subteran, călăuzit de prințesa Bacbuc, unde descoperă fântâna fantastică a „îndrăgostiților de ştiință, apoi vede o capelă ciudat luminată, cu o lumină care părea că se naşte dinăuntru, în centrul căreia se afla Sfântul clondir” şi cuvântul sacru „Bea”. Piatră sau vas, în textul lui Rabelais, „graalul” încarnează cunoaşterea. Văzut ca o mărturie celestă în lumea pământeană, ca un releu angelic între ființă şi ierarhiile divine, mitul Graalului reia şi dezvoltă motivele căutării şi rătăcirii, regenerarea cosmică şi individuală, toate exprimate prin figuri simbolice şi aventuri cavalereşti. La Masa Rotundă a lui Arthur este un scaun totdeauna gol, pe care ar putea să se aşeze numai cel Ales „Mult Aşteptatul”, care urma să încheie aventurile Graalului, pe nume Galahad, pe care regele Arthur îl întâmpină cu vorbele: „Fii binevenit, tu, cel Mult Aşteptat!”. Galahad uneşte bucățile spadei rupte cu care fusese străpunsă coapsa lui Iosif din Arimateea: „ea începe să strălucească de parcă era în flăcări şi s-a auzit o voce: Toți cei care nu sunt vrednici să stea la Masa Domnului să plece de aici, căci vor primi hrană numai acei cavaleri care sunt cu adevărat credincioşi.” Scaunul lui Galahad, un simbol spațial ca şi masa, are renumele de „Scaun periculos”, pentru că acei fără chemare care s-au aşezat pe el, au fost înghițiți de pământul întredeschis.

René Guénon (**Symboles fondamentaux de la science sacrée**, Paris, Gallimard, 1962), vede în Masa Rotundă cu accesoriile ei, reprezentarea zodiacală, un fenomen de „spațializare a timpului”, indicat în geometrie cu numele de „cvadratură a cercului”.

Nici o ființă omenească nu a putut privi Graalul; Galahad care a

contemplat interiorul Graalului aşezat pe masă ca pe un altar, este depozitarul unui mister superior, şi grație acestei cunoaşteri trece de partea funcției spirituale supreme. Apariția Graalului este legată în povestirea lui Thomas Malory – **Moartea lui Arthur**, de marea sărbătoare a Rusaliilor: „Însă nici unul dintre ei n-a putut multă vreme să rostească măcar un singur cuvânt, ci fiecare îl privea pe celălalt ca şi cum ar fi fost mut. Şi deodată se arătă în acea sală potirul Sfântului Graal, acoperit cu o pânză albă, având țesute în ea fire de argint şi de aur, dar nimeni din ei n-a putut să vadă nici potirul şi nici pe cel care-l purta."

Eroul care ocupă centrul acestei epoci, Arthur, îşi începe traseul existenței mitizate prin intervenții magice ale vrăjitorului Merlin, care îi dă regelui Uther Pendragon înfățişarea unui vasal pe a cărui soție o seduce (după o schemă similară a literaturii antice), reieşind că eroul a fost plăsmuit în timp ce tatăl său presupus, murea în bătălie. Semnul naşterii excepționale este dublat de ucenicia lui Arthur, a cărui existență de la naştere a fost organizată de vrăjitorul Merlin. Sabia pe care o scoate dintre piatră şi nicovală, aflată nu întâmplător în fața altarului cel mai mare din curtea bisericii, îl identifică ca moştenitor de drept şi rege, (probă sub semnul divinului sau a spiritualului construită pe stereotipia probei întinderii arcului din eposul antic). Camelot, oraş legendar, va fi centrul acestei lumi misterioase, a Cavalerilor Mesei Rotunde, pe care un romancier medieval – Sir Thomas Malory o reaşează şi îi reconfigurează dimensiunile mitice, mai ales gândirea simbolică a omului medieval de secol al XV^{lea}.

Două momente esențiale arată miza acestei lumi: distrugerea echilibrului lumii lui Arthur prin „trădare": a fiului vitreg al lui Arthur (Mordred), reprezentând o rătăcire a eroului care se întoarce împotriva sa (ca şi în cazul legendelor legate de fiul lui Ulise şi al vrăjitoarei Circe, care s-ar fi dus în Itaca şi l-ar fi ucis), ca şi prin trădarea lui Lancelot, şi moartea regelui Arthur numai după ce sabia sa, Excalibur, semn al puterii dat lui Arthur de Doamna Lacului, se reîntoarce în apa din care ieşise.

Insula Avalon, unde îmbarcat pe corabie merge sufletul lui Arthur, devine utopia regresivă în care binele, frumosul şi echilibrul lumii aşteaptă, după modelul unui cosmos transcendent, timpul reîntoarcerii, urmând ca Arthur să îmbrace mitul Salvatorului (sub presiunea modelului creştin). După cum spațiul Mesei Rotunde era un centru ideal al lumii, aşa şi personajele devenite arhetipuri sunt proiecția vizibilă a acestui centru.

Logica simbolică însoțeşte acest univers, proiectat într-o viziune unificatoare dinspre trecut spre viitor, ca în imaginea sabiei sacre sau a scaunului lui Galahad: „Numele ei adevărat este spada cu cingătoare, miraculoasă, iar numele tecii este sufletul sângelui. Şi vă mai pot spune că oricare om, muritor, care are sânge în vinele sale, nu va putea vedea niciodată acea parte a tecii care a fost făcută din Pomul vieții." / „Cel ce va sta pe acest scaun nu este încă născut şi nici cel puțin nu a fost conceput, cu toate astea, el va fi conceput chiar în cursul acestui an, iar mai târziu tot el va dobândi Sfântul graal".

Alegoriile domină spațiul narativ al secolului al XV^{lea}, dar ele nu mai rămân incluse ci sunt descifrate: cavalerul Lancelot are aventuri (poartă haina unui sihastru mort direct pe piele, care-i face răni adânci, pe care le îndură cu umilință, pentru a i se ierta greşelile şi a nu le uita) şi are vedenii care-i sunt descifrate de călugări şi călugărițe (visează cavaleri în negru, semn al păcatelor, un turnir cu cavaleri în alb, semn al dorinței de curățire şi se vede doborât de pe cal – semn al dorinței de a se lepăda de înfumurare şi

de a-şi închina viaţa umilinţei).

Mesajul către căutătorii de Graal este descifrat tot de un iniţiat, un pustnic (sihastru): „Voi cavaleri slabi de virtute şi cu credinţă şovăitoare, vouă vă lipsesc aceste trei lucruri: simţul milei, înfrânarea şi adevărul. Iată pentru ce n-o să puteţi niciodată să biruiţi în această aventură care este căutarea Sfântului Graal”.

Este esenţial de subliniat diferenţa între primele căutări narative ale Graalului şi ezoterizarea celor din urmă, la două niveluri de realitate: unul accesibil experienţei umane, celălalt propriu fiinţei spirituale. Construcţia conform căreia evenimentele din lumea de jos, nu sunt decât faţa vizibilă a lumii transcendente, iar interferenţa lor ţine de ordinul viziunii şi al mesajului trimis, permite interpretarea ezoterică a acestor povestiri eroic – miraculoase, aflate sub semnul acelui „merveilleux” de care vorbeşte Jacques Le Goff, care plasează imaginarul medieval la răscrucea dintre religie, gândire şi creaţie literar artistică, ceea ce generează corespondenţe mistice şi conexiuni speculative. În egală măsură, ermetismul ca principiu al descifrării textelor, ţine de doctrinele grupurilor gnostice (ereziile Evului Mediu), care se revendicau de la o tradiţie secretă primită de la Hristos, o învăţătură secretă împărtăşită de cel înviat unor discipoli şi transmisă de aceştia pe cale ezoterică. În greacă gnoză (gnôsis) înseamnă cunoaştere şi centru doctrinar ce ţine seama de interesul pentru mântuirea fiinţei umane, care nu se poate realiza decât printr-o cunoaştere rezervată câtorva „aleşi”, cunoaştere obţinută prin revelaţie. În acest sens, eroii gestei arthurice târzii, întruchipează figuri de „aleşi”: Galahad se va contopi spiritual cu substanţa divină, Arthur îşi are originea în altă parte, într-o fericire la care este destinat să se întoarcă, Merlin şi sihastrii, Doamna Lacului, Ginevra însăşi, ar fi purtători de revelaţie, care ştiu traseul necesar al căderii şi al mântuirii (nu întâmplător în amalgamul narativ din ciclul arthuric se află specii ca rugăciunea, apocalipse, dialoguri ale ucenicului cu maeştrii, culegeri de sfaturi şi sentinţe). Ocultarea Sfântului Graal este simbolic o rupere a punţilor din lumea modernă, cu cerul, acel „trandafir bolnav”, de care vorbeşte poetul William Blake: „O mână ce cobora din cer luă sfântul Potir, care de atunci n-a mai fost văzut.”

Scenariile gnostice vor marca spaţiul literaturii europene, Faust al lui Goethe ascunzând chiar în titlu identitatea lui Simon Magul din Samaria, numit şi Faust (a cărui pereche mistică era o prostituată Elena, identificându-se în spaţiul literar al lui Goethe, cu Elena din Troia); ecouri gnostice sunt identificabile la marea generaţie romantică, unde Shelley – **Prometeu descătuşat**, concepe o lume în care „iubirea” îl va înlocui pe demiurgul egoist şi tiranic, **Cain** al lui Byron este proiecţia lirică a cântării răului din spaţiul divinului, Lamartine construieşte un fel de aventuri eroice negative în **Căderea unui înger**, Victor Hugo are în **Sfârşitul lui Satan** o viziune asupra istoriei lumii dualist centrată, al cărui sens este dat de reconcilierea celor două principii cosmice prin reintegrarea lui Satan în ceruri.

Secolul al XX-lea, parabolizând condiţia umană, foloseşte un argument gnostic – înstrăinarea de lumea creată şi de creator, pentru a construi mitul existenţial al desperării omului aruncat în lume (un spaţiu mai dureros decât al romanticilor, pentru care anihilarea lumii şi recrearea ei era o soluţie): **Străinul** lui Camus, **Omul fără calităţi** a lui Robert Musil, eroii lui Joyce, **Maestrul şi Margareta**, a scriitorului rus Mihail Bulgakov (inspirat de **Faust** a lui Goethe), fac tabloul unei lumi degradate, imagine transpusă filozofic de câteva şcoli filozofice, ca Şcoala de la Frankfurt şi studiile lui Th. W. Adorno,

şi reproiectate ulterior în revenirea speciei „utopiei” negative, a distopiei, în câmpul literar.

Bibliografie

1. Auerbach, Erich, **Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală**, Editura Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.
2. Călin, Vera, **Alegoria şi esenţele**, Editura Pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1969.
3. Certeau, Michel de, **Fabula mistică. Secolele XVI – XVII**, Editura Polirom, Iaşi, 1996.
4. Culianu, Ioan Petru, **Cult, magie, erezii**, Editura Polirom, Iaşi, 2003.
5. Curtius, Ernst Robert, **Literatura europeană şi Evul Mediu latin**, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
6. Duby, Georges, **Anul 1000**, Editura Polirom, Iaşi, 1996.
7. Duby, Georges, **Cele trei ordine sau imaginarul feudalismului**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1998.
8. Gilson, Etienne, **Filozofia în Evul Mediu. De la începuturile patristice până la sfârşitul secolului al XIV-lea**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
9. Huizinga, Johan, **Amurgul Evului Mediu, Studiu despre formele de viaţă şi de gândire din secolele XIV şi XV în Franţa şi în Ţările de Jos**, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.
10. Le Goff, Jacques, **Imaginarul medieval**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991.
11. Le Goff, Jacques, **Omul medieval**, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
12. Le Goff, Jacques, **Pentru un alt Ev Mediu. Valori umaniste în cultura şi civilizaţia Evului Mediu**, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.
13. Le Goff, Jacques, Schmitt, Jean – Claude, **Dicţionar tematic al Evului Mediu occidental**, Editura Polirom, Iaşi, 2002.
14. Manolescu, Anca, **Locul călătorului. Simbolistica spaţiului în răsăritul creştin**, Editura Paideia, Bucureşti, 2002.
15. Marrou, Henri – Irénée, **Trubadurii**, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
16. Moreschini, Claudio, Norelli, Enrico, **Istoria literaturii creştine vechi greceşti şi latine. De la Apostolul Pavel până la epoca lui Constantin cel Mare**, 1, Editura Polirom, Iaşi, 2001.
17. Roznoveanu, Mirela, **Civilizaţia romanului. Arhitecturi epice**. Editura Cartea Românească. Bucureşti, 1991.
18. Thoorens, Léon, **Panorama des littératures**, 2, Marabout Université, 1966.
19. Todorov, Tzvetan, **Simbolisme et interpretation**, Seuil, Collection Poétique, Paris, 1978.
20. Vossler, Karl, **Din lumea romanică**, Editura Univers, Bucureşti, 1986.
21. Zumthor, Paul, **Încercare de poetică medievală**, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

6. Antiepopeea cavalerească sau lumea ca deziluzie:– Cervantes – Don Quijote de la Mancha

Când Geoffrey Chaucer în **Povestiri din Canterbury** introduce Povestea lui Sir Thopas, care vrea să fie un roman cavaleresc şi se transformă în parodia burlescă a genului, el închide puterea unei epoci în care alegoria medievală era un mod de existență şi pregăteşte poemul eroicomic al Renaşterii italiene şi pe Don Quijote de la Mancha al lui Cervantes, care-i înglobează pe parodiştii italieni Pulci, Boiardo, Ariosto. Marile modele livreşti, cavalerii, călătorii şi iubiri călăuzitoare sunt supuse de Chaucer mecanismului parodic, care permite recunoaşterea unui cod – stereotip supus devalorizării: trubadurii şi atmosfera iubirii curtene: „Iar gheonoaiele-n frunzare / Şi sturzii slobozeau cântare / Desfăt să le auzi ... / Țipa coroiu-n gura mare, / Doinea şi turtureaua-n soare / Cu ochişorii uzi / Sir Thopas însuşi gâfâia / Şi inima, de dor, părea / Că-i gata să ia foc; / Oh, Maică Precistă Marie, / Amoarea aprig mă sfâşie.”

Povestirea târgoveței din Bath devaloriza căutarea cavalerească, vestita quête fiind înlocuită de aflarea răspunsului la întrebarea „Ce jinduieşte mai cu foc femeia?”, păstrând însă ironic, termenul de întoarcere cu răspunsul, un an, ca în istoria lui Yvain.

Parodia atinge şi sensul ezoteric al călătoriei sufletului după moarte, în **Povestea cavalerului**: „Şi duhul său zbură aiurea. Unde? / Nu ştiu ... acolo n-am putut pătrunde; / De aceea tac nu ştiu teologhie /”.

Dialogul intertextual este modul de funcționare a cărții lui Chaucer, care de la distanța unui Ev Mediu din care lumea anglo-saxonă nu ieşise încă (sfârşit de secol XIV), pregăteşte discursul Renaşterii: „Avea un terfelog al său în care / Mereu cetea în el desfătare / Zis Teofrastus ... / Era-n acel hârțog Tertulian / Trotula şi Crisip şi Helois / Şi arta lui Ovidiu la un loc / Cu Solomon legate-n terfeloc.”

Aventurile iscusitului hidalgo Don Quijote de la Mancha, scrise de Miguel de Cervantes Saavedra şi apărute în „secolul de aur spaniol”, acel fastuos veac XVII, care-i va cunoaşte pe Quevedo, Góngora, Tirso de Molina, Mateo Aleman, Lope de Vega, El Greco, Zurbarán, Velasquez, Murillo, alcătuiesc o lume poetică completă care închide într-o carte întreaga producție narativă de până atunci: „romanul” pastoral, evocat în episodul păstoriței Marcela, „romanul” sentimental construit pe retorica suferințelor şi puterilor iubirii, cărți de cavalerie, ca **Amadis de Gaula**, reminiscențe din Boccacio şi Ariosto, romanul picaresc, ca Lazarillo de Tormes sau Guzmán de Alfarache, elemente folclorice dar şi elemente de estetică literară a Antichității, Aristotel şi Vergiliu, stau alături de autori italieni pe care Cervantes i-a putut citi în periplul italian: Pulci, Boiardo, Ariosto şi Tasso, care-i vor cultiva mecanismul perfect al devalorizării şi recuperării parodice. Din această perspectivă, opera capitală a lui Cervantes este un dialog cu cărțile: nu întâmplător preotul şi bărbierul, personaje ale lui Cervantes ard cărțile bibliotecii lui Don Quijote, începând cu **Amadis de Gaula**, celebrul roman tipărit în 1508 la Zaragoza de Garcia Rodriguez de Montalvo, roman al cavaleriei rătăcitoare, îmbinând aventura cu discursul amoros, în epocă târzie pentru evoluția romanului cavaleresc. În textul lui Cervantes, **Amadis de Gaula** este scenariul de bază al dezvoltării parodice, el însuşi înglobând modelele cavalereşti şi curteneşti de până atunci, într-un ghem încâlcit de

întâmplări şi aventuri complicate la extrem.

Cartea lui Cervantes este o repunere în ordinea firească a ideii de căutare de sine, depăşind prin efectul grotescului şi burlescului răsturnarea valorilor, dar şi o ierarhizare a cărților, o reaşezare a idealurilor după lume şi după cărți, anticipând cu câteva secole confruntarea universului ficțional cu lumea reală, din **Doamna Bovary** a lui Flaubert. Şi ca şi acolo, eroul lui Cervantes iese înfrânt din lupta cu cărțile, pentru că lumea are alte reguli de supraviețuire, adevărul cărților este „iluzie”. De altfel metaficțiunea domină ca strategie universul cărții **Don Quijote de la Mancha**, Cervantes punând mereu în evidență mecanismul după care se conduc universurile închipuirii. Când Don Quijote se adresează Dulcineei el vorbeşte ca în retorica acelui apus „amour courtois”, când Sancho Panza i se adresează țărăncii care ar trebui să fie Dulcineea pentru stăpânul său, vorbeşte şi el ca în cărți, împrumutând retorica stăpânului său. Când Don Quijote în pragul peşterii Montesinos îi povesteşte ce i s-a întâmplat / sau ce a visat, el respectă scenariul şi stereotipiile unei căutări cavalereşti care presupune la nivelul codului simbolistica mistic-erotică a iubirii curtene din literatura de gen: este o permanentă alunecare în ficțiune.

Ceea ce era himeric, imoral şi fals, nu în idealul cavaleresc propriu-zis, ci în degenerările sale se risipeşte sub puterea mecanismului parodic. În felul acesta, Don Quijote a fost ultima carte de cavalerie, cea definitivă şi desăvârşită, care a concentrat materia poetică difuză şi degradată. Mintea eroului este o lume ideală, în care se reflectă hiperbolizat cele mai luminoase himere ale cărților de cavalerie: Cervantes reînvie Amadis de Gaula distrugând ce este convențional şi afirmând ceea ce este etern; permanenta trecere de la real la ideal (care-i conferă atributul de „nebun”) este de fapt o căutare a preafericitelor idei de care vorbea Platon, în lumea sensibilă, pe care o alcătuieşte din fragmente din cărți: „(...) mă străduiesc numai a face lumea să înțeleagă greşeala în care stăruieşte nevrând să reînvie în sânul ei preafericitele timpuri când tagma cavaleriei celei rătăcitoare îşi înălța flamura; dar vremea noastră dezmățată nu-i vrednică să se bucure de o binefacere atât de mare ca aceea de care se bucurau anii cei demult când cavalerii rătăcitori credeau de datoria lor şi îşi luau pe umeri sarcina de a apăra împărățiile, de a ocroti fecioarele, de a ajuta pe orfani şi pe cei vitregiți, de a-i pedepsi pe cei trufaşi şi de a-i răsplăti pe cei smeriți.”

Dar parcurgerea distanței de la suprafața lucrurilor către miez, generează deziluzia (desengaño), cheie a mentabilității baroce, în pragul căreia se află „secolul de aur” spaniol: „Nu mai găseşti acuma cavaler care să doarmă pe câmp, supus asprimii cerului, armat cu toate armele sale din creştet până-n tălpi; nu mai are acum cine, fără a-şi scoate picioarele din scări, rezemat de lance, singur, să încerce – după cum se spune – a-şi ucide somnul, aşa cum făceau cavalerii rătăcitori (...); dar acum lenea biruie asupra sârguinței, trândăvia asupra muncii, păcatul asupra virtuții (...) flecăreala despre arme asupra faptelor de arme, care au trăit şi au înflorit numai în vârstele de aur, în vremea cavalerilor rătăcitori”.

Conştiința umană deziluzionată rămâne singură în fața universului, pe care-l umple cu figuri livreşti, pe care le aduce într-un fel de „lume ca teatru” barocă: cavalerul căutător de la Cervantes, nu mai este un om al faptei, pragmatic, ci un „nebun” căutător de iluzii, când lumea cavalerească a fost deconspirată ca iluzie pierdută (poate şi un portret spiritual, în oglindă, a rătăcitorului şi deziluzionatului Cervantes, poate şi o renaştere care asfințea, pregătindu-se de aparența formelor baroce).

6. Antiepopeea cavalerească sau lumea ca deziluzie: Cervantes – *Don Quijote de la Mancha*

Barocul trăieşte în nuce în trompe l'œil care ca strategie organizează cartea lui Cervantes: nu este un cavaler adevărat, este un bătrân, care se „dedase la cititul romanelor cavalereşti" de „i se uscaseră creierii, încât îşi pierduse minţile", nu este aventură ci un spectacol montat pe schemele – scenarii ale cavaleriei, nu este autenticitate ci simulare: „(...) îi intră pe dată în cap că-i vorba de o nouă aventură, şi, ca să imite întru totul – atâta cât i se părea cu putinţă – isprăvile cetite în cărţi, îşi zise că se potriveşte aici de minune una pe care avea de gând s-o săvârşească."

Eroul lui Cervantes urmează parcursul personajului medieval care figurează o formare interioară, un drum la „centru" în formularea lui Mircea Eliade din Mitul eternei reîntoarceri. Drumul care duce la centru este un drum dificil, verificat la toate nivelurile realului, este simbolic vorbind regăsibil în circumvoluţiunile unui templu, în pelerinajul la locurile sfinte, în expediţiile eroice, în rătăcirile prin labirint. Pentru Don Quijote drumul anevoios este şi el un rit de trecere de la efemer şi iluzoriu la eternitatea valorilor. Drumul cavalerilor ca şi drumul lui Don Quijote este o „restaurare" a omului în propriul său centru, iar înfrângerea sa nu este decât aparentă, căci aspiraţia rămâne întreagă.

Principiul de organizare al lumii în interiorul căreia călătoreşte eroul lui Cervantes este acela al lumii romanelor cavalereşti, coerenţa rămânând însă rezervată căutătorului: „… începu să i se pară cu cale, şi chiar neapărat trebuincios, atât pentru faima bunului său nume, cât şi pentru folosul ţării sale să se facă (…) cavaler rătăcitor şi s-o pornească prin lumea întreagă, călare şi cu armele-n mâini, în căutare de aventuri, făcând toate isprăvile pe care le citise el că le făceau cavalerii rătăcitori, lecuind tot felul de rele şi dând piept cu primejdiile în fel şi chip de prilejuri, de unde, ieşind cu brio la capăt, să-şi câştige renume şi glorie eternă".

Aşadar, programatic, logica acţiunilor eroului scapă privitorului dinafară: lumea lui Cervantes se organizează pe două planuri, în funcţie de receptori: ceea ce pare unui privitor neiniţiat o parodie de armură („din cartoane un soi de apărătoare (…) cu nişte vergele de fier pe dinăuntru") e „decretată" cască războinică de „mâna întâi", conştiinţa transfigurării rămânând evidentă: „îl făcu să pară cască adevărată", un han în poarta căruia stăteau două „femei de stradă", „i se păru steaua mântuirii sufletului său" printr-un mecanism pe care naratorul îl explică prin perspectiva internă a personajului său: „şi cum aventurierului nostru tot ce-i trecea prin cap, tot ce vedea sau ce îşi închipuia i se părea alcătuit sau săvârşit în felul celor citite, de îndată ce văzu hanul, îşi făcu singur nălucă, închipuindu-şi-l castel cu patru turnuri şi cu acoperişurile de argint strălucitor (…) Se apropie de han care lui i se părea castel (…)".

Sunetul de corn al unui porcar care-şi aduna turma, i se păru sunet de întâmpinare: „îşi închipui ceea ce dorea, anume că se ivise un pitic care să dea de veste că sosea el".

Dialogul între cele două planuri, cel al realului şi cel al proiecţiei fantasmatice este marcat prin trei strategii în primul rând prin comentariul naratorului care împrumută punctul de vedere al personajului, în al doilea rând prin naraţiunea dramatizată, scenică, prin care se înregistrează cuvintele, dialogul personajelor, în al treilea rând prin înregistrarea altor voci şi puncte de vedere multiple, care să valideze dubla structurare; în celebra scenă a morilor de vânt, dubla percepţie este comentată de Sancho Panza, scutierul, şi adnotată de Don Quijote: „Ia seama, luminăţia ta, i-o întoarse Sancho Panza, că aştia care se văd aicea nu-s uriaşi, ci mori de vânt, iar

ceea ce iei dumneata drept brațe sunt aripile, care, învârtite de vânt, mişcă pietrele morii.

- Se vede cât de colo, răspunse Don Quijote, că nu prea eşti citit când e vorba de aventuri cavalereşti (...) sunt uriaşi şi înseamnă să-l slujeşti pe Dumnezeu dacă stingi sămânța lor afurisită de pe fața pământului".

În alt context, vocea naratorului aventurilor lui Don Quijote, Cide Hamete Berengeli, pune sub semnul îndoielii cele povestite de eroul său, tratând aventura în peştera lui Montesinos ca „apocrifă", rămânând în seama cititorului separarea celor două planuri, real şi fantasmatic. Interesant este modul în care structurarea epică a celor două planuri îmbracă forme literare distincte, permițând discursului romanesc să funcționeze ca text bază / text derivat sau ca joc intertextual, în spațiul textului întâlnindu-se toată lumea literaturii de gen: genul eroicului narativ devine parodie, aretalogia (lauda virtuților) devine proză satirică, traseul şi personajele romanului cavaleresc trec în spațiul romanului picaresc (pentru care călătoria este o hoinăreală iar orgoliul cavalerului devine „ifos"), registrul stilistic înregistrând schimbarea formală.

Din punctual de vedere al strategiilor de realizare a punerii față în față a lumii reale cu lumea cărților şi cu aceea a idealurilor proiectate în construcți compensatorii, subiective, Cervantes foloseşte pe scară largă procedeele intertextuale, prin care o carte se regăseşte în alta – citatul, aluzia, analogia, pastişa, parodia. Cărțile citate, prin fabula lor sau prin personaje îşi continuă spațiul literar al lui Cervantes, prin comentariul autoreflexiv: prologul cărții începe cu adoptarea maximei lui Horațiu, „utile cum dulci", ca scop al scrierii, ca în epilogul **Decameronului** lui Boccaccio: „cea mai desfătătoare şi mai înțeleaptă"; recunoaşte obiceiurile de lectură ale epocii, pe care le prezintă într-un registru satiric „fără podoaba unei preacuvîntări, ca şi fără de cea a nenumăratelor pomelnice de sonete, epigrame şi elogii ce în chip obişnuit sunt puse la începutul cărților"; remarcă pedanteria cărților „burduşite până-n gât cu sentințe din Aristotel din Platon şi din toată liota filozofilor, încât îi lasă cu gura căscată pe cititori, iar pe autori îi fac să treacă drept oameni peste măsură de citiți. Darmite când se mai apucă să şi citeze din scriptură? Juri că-s nişte sfinți Toma, doctori ai ecleziei nu alta …"

Prologul devine o critică a scrierilor epocii, o reaşezare a valorilor dincolo de stereotipiile textelor, dar şi o rețetă parodică a succesului literar: „Cel dintâi lucru pentru care te nelinişteai, adică în privința sonetelor, epigramelor sau elogiilor ce-ți lipsesc de început de carte, şi care trebuie să fie scrise de oameni cu greutate şi cu titluri, poate fi lecuit dându-ți dumneata singur osteneala să le faci, fiindcă după aceea le şi poți boteza, punându-le orişice nume ți-ar veni poftă să le pui (…) şi chiar de s-ar găsi niscai pedanți de licențiați care să te muşte pe dindărăt şi să clefetească pe seama acestui adevăr, să nu-ți pese nici de doi bani, fiindcă şi de-ar fi să se dovedească de mincinos, tot n-o să-ți taie mâna cu care ai scris ce-ai scris". Invocarea citatelor celebre, reale sau fictive, ține de funcția lor de a da autoritate textului (Umberto Eco utilizează această strategie de autenticitate şi demascare a ficționalității, în **Numele trandafirului**, unde citate în latină, atribuite domeniului patristic, funcționează demonstrativ, după cum însuşi va explica în **Marginalii şi glose la Numele trandafirului**: intertextul cultural începe pe prima pagină a cărții cu numele unor personaje ale romanului cavaleresc Amadis de Gaula (vrăjitoarea Urganda, de exemplu) sau din Ariosto – Orlando, care adresează mesaje lui Don Quijote – tip de strategie prin care corespondează personaje de ficțiune, dusă de Cervantes la perfecțiune în

două momente cheie ale discursului autoreflexiv (în care textul îşi comentează procedeele): ducele şi ducesa – personaje din volumul al II-lea care au citit volumul I al cărții, vor să verifice dacă într-adevăr Don Quijote este atât de smintit pe cât îl arată cartea, şi-i însceneazǎ câteva situații de validare: întâlnirea cu carul alegoric al vrăjitorului Merlin sau moartea din dragoste a slujnicei Altisidora; al doilea moment pune față în față personajele create de Cervantes cu dublurile lor, create de un autor anonim, care se foloseşte de gloria lui Cervantes: primele personaje, „cele autentice" cer hangiului o hârtie doveditoare că ele sunt cele adevărate (ca să-l cităm pe Mario Vargas Llosa, o strategie de funcționare a „adevărului minciunilor").

În alt loc al textului, Cervantes comentează autoreflexiv două strategii stereotipe ale autenticității: recuzarea discursului prin manuscrisul găsit şi trimiterea spre validare a textului la alt text: când Don Quijote trebuie să primească o lovitură în cap, povestea rămâne neterminată pentru că s-a rătăcit o foaie, pe care povestitorul şi copistul o va găsi la un cornet de semințe în târg şi o va reinsera câteva capitole mai târziu; la nelămurirea cititorilor privind modul cum îşi regăseşte Sancho măgarul (altă strategie a autenticității – scrisoarea), povestitorul trimite la cartea în care o poveste similară există (după modelul în care Chaucer, câteva secole mai înainte, trimitea în text referințe pentru detaliile vieții lui Teseu, la **Thebaida** lui Statius).

Jocurile intertextuale aluzive cuprind toate treptele cavaleriei: investitura, calul, numele cavalerului, iubita (frumusețea Dulcineei necunoscute, o „ficțiune" ca Beatrice, sau ca iubitele închipuite ale cavalerilor), turnirurile.

Montajul parodic (scenă cavalerească şi devalorizarea ei) acoperă întreg spațiul cărții. Acest sfârşit de Renaştere în care scrie Cervantes, înregistrează o oboseală în lumea formelor, care permite devalorizarea lor parodică dar şi o meditație dureroasă asupra căderii valorilor, o îndoială asupra adevărurilor, care dă un ton elegiac chiar şi scenei celei mai comice: lumea păstorilor din Arcadia devine parodie, frumusețea iubitei trece în devalorizarea ei grotescă, canonul biciuirii de penitență în comedia jucată de Sancho care biciuie copacii, investitura o montare jalnică, scutierul un plugar analfabet împovărat de copii, coiful un lighenaş de bărbier, turnirul o farsă pusă la cale de preot şi de bărbier ca pe bătrânul hidalgo să-l întoarcă acasă după regulile celui înfrânt în luptă. „Lumea ca teatru", această comedie a destinului uman care traversează toată Antichitatea, toată Renaşterea, devenind clişeu baroc al efemerității şi aparenței lumii, este modul în care Cervantes montează ca într-un joc de puzzle aventurile eroului, iar devalorizarea lor parodică devine modul de a transmite inautenticitatea trăirilor. Elogiul vârstei de aur a cavalerilor rătăcitori este mesajul ascuns al căutării valorilor într-o lume în care au dispărut, şi în care nici proiecția utopică a „insulei" nu mai este decât o farsă tragică: „Mintea mi-e acum deschisă şi limpede, fără umbrele întunecate ale eresurilor pe care le aşterne deasupra-i vătămătoarea şi îndelunga citire a blestematelor de poveşti cavalereşti. Nu-mi pare rău decât că mi-au căzut atât de târziu solzii de pe ochi şi nu mai am timp să-mi răscumpăr fapta, citind alte cărți care să-mi fie adevărată lumină pentru suflet."

Prin aceste cuvinte ale eroului lui Cervantes, omul european al secolului al XVII-lea începe să-şi asume idealurile ca proiecții subiective: „nebunul" este imaginea acestei lumi a autoiluzionării care „exclude din ea căutătorul de ideal, pe care-l forțează să se limiteze la centru, la sine. Ca şi

în Hamlet al lui Shakespeare (Cervantes şi Shakespeare părăsesc scena lumii în 1616), „nebunia” eroului este imaginea construcţiei tragice, este „filozofia dispreţului absolut” de care vorbeşte Jan Kott, când analizează inventarul larg de bufoni, măscărici şi nebuni din piesele shakespeariene. Nebunia este doar numele cu care publicul botează limita extremă a înţelepciunii, pentru că “atunci când ordinea socială se dizolvă, clownul părăseşte scena şi coboară în stradă: este fiecare din noi”. În spaţiul purtătorilor de mesaj, când pe patul de moarte, Don Quijote recunoaşte că a fost nebun, devine atunci nebun Sancho Panza, o proiecţie genială a idealurilor care-şi găsesc căutătorii: două imagini care vin dinspre porţile Renaşterii şi dinspre ale Clasicismului, fixează această „aparte” nebunie de care suferă eroul lui Cervantes: „**Corabia nebunilor**” din alegoria textuală a lui Sebastian Brant şi din tabloul lui Bosch, în care freamătă golul, neantul interior, şi redefinirea nebuniei ca raţiune, din **Cugetările** lui Pascal: „Oamenii sunt atât de obligatoriu nebuni, încât a nu fi nebun, înseamnă a fi nebun cu un alt fel de nebunie”. Cervantes surprinde în cărţile sale despărţirea de o epocă, această deziluzionare, trezire din nebunia magiei, misticii, fantasticului romanelor cavalereşti, a căror viaţă rămâne în spaţiul ficţiunii. În **Canonul occidental** Harold Bloom vedea esenţa cărţii lui Cervantes în memoria „puterii şi limitelor ficţiunii” în textul lumii, care-l aşează alături de Dante şi Shakespeare în canonul literaturii moderne.

Bibliografie

1. *** **Eseişti spanioli**, Antologie, traducere şi studiu introductiv de Ovidiu Drâmba, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
2. Battaglia, Salvatore, **Mitografia personajului**, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
3. Bloom, Harold, **Canonul occidental**, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
4. Călinescu, George, **Studii de literatură universală**, Editura Albatros, Bucureşti, 1972.
5. Chartier, Pierre, **Introduction aux grandes théories du roman**, Bordas, Paris, 1990.
6. Dumitrescu Buşulenga, Zoe, **Renaşterea. Umanismul şi destinul artelor**, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
7. Gombrich, E. H., **Normă şi formă. Studii despre arta Renaşterii**; Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.
8. Hocke, Gustav René, **Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană**, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
9. Huizinga, Johan, **Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii**, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
10. Keyserling, Hermann, **Jurnal de călătorie al unui filozof**, Institutul European, Iaşi, 1996.
11. Munteanu, Romul, **Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII[lea]**, vol. I, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
12. Pageaux, Daniel – Henri, **Naissances du roman**, Klincksieck, Paris, 1995.

Teste de evaluare

Modulul I. Literatură comparată şi imaginar cultural. Circulația miturilor.

1. Definiți reperele ideii de comparatism literar şi cultural.
2. Identificați patru structuri tematice şi aria lor de circulație/de interferență.
3. Ce este imaginarul? Ce sunt simbolurile arhetipale ale imaginarului?
4. Ce este imagologia? Cum se leagă de problema identității cilturale?
5. Citați un studiu ilustrativ privind imagologia.

Modulul II. Parodia şi pastişa

1. Definiți pastişa. Ilustrați cu exemple din text.
2. Definiți parodia. Faceți prezentarea diferențelor specifice. Exemplificați.
3. Ce este imitația? Unde şi când imitația anticilor devine normă?
4. Ce este aluzia literară? Dar citatul?
5. Citați un studiu critic reprezentativ perntru textele secunde.

Module la alegere

Modulul I. Circulația sensurilor şi simbolurilor în imaginarul Antic

1. Ce înseamnă transpunere alegorică a raporturilor sacrului cu profanul?
2. Ce este arhetipul? Carea sunt arhetipurile principale ale imaginarului antic?
3. Identificați următoarele arhetipuri:
   a. creația cosmogonică
   b. timp sacru/timp profan
   c. călătorie
   d. etern trecătăr
   e. moarte
4. Ce este hierogamia? Care este semnificația conceptului în miturile asiro-babiloniene şi indice?
5. Ce semnificații şi reprezentări are „lumina” în orientul antic?
6. Ce sunt „misterele orientale”? Ce loc ocupă metafora „seminței” în aceste „mistere”?
7. Ce reprezintă „axis mundi”? Care sunt imaginile reprezentative ale acestui arhetip?
8. Citați un studiu reprezentativ pentru studiul imaginarului antic.

Modulul II. Modelul grec

1. Care sunt toposurile reprezentative ale modelului grec?
2. Care este legătura între alegoriile mitice antice şi toposurile lumii greceşti?
3. Ce este orfismul? Care e legătura cu misterele orientale?
4. Ce este „hybris-ul”? Cum configurează el universul tragic grec?
5. Care este semnificația arhetipală a cuplului Apollo-Dionyssos?
6. Care este semnificația globală a epopeii **Odiseea** şi cum se organizează în trepte semnificația inițiatică din schema călătoriei?
7. Ce valori ale lumii antice şi greceşti pun textele homerice în evidență?
8. Citați un studiu reprezentativ pentru lumea simbolică greacă.

Modulul III. Configurații arhetipale şi forme literare în Evul Mediu

1. Identificați formele literare specifice Evului Mediu.
2. Identificați elementele de continuitate în literatura epocii.
3. Ce scheme alegorice dominante sunt caracteristice Evului Mediu? Găsiți în text elementele care permit explicarea motivului Graalului.
4. Ce este cavalerul-călugăr din perspectiva legăturii cu arhetipurile Antichității?
5. Care sunt alegoriile care trimit la: esoterism-inițiere-confrerie religioasă în Evul Mediu?
6. Care este rolul simbolisticii creştine în configurarea imaginarului artistic al Evului Mediu?
7. Care sunt instituțiie Evului Mediu care influențează geneza imaginarului?

Schemă de referat tematic. Model: Cavalerii Mesei Rotunde

1. Sensul formulei alegorice. Asimilări tematice
2. Principalele arhetipuri şi alegorii (masa rotundă, sabia, pădurea, puntea etc.)
3. Identificarea sensului unificator al “călătoriei”
4. Căutarea citatelor reprezentative
5. Căutarea titlurilor de texte literare ilustrative